ИСКУССТВО КИНО

9
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 9
СЕНТЯБРЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Коммунистическая партия — вдохновляющая сила советского искусства 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Б. Бялик. Драматургические принципы Горького . . . 9
В. Шкловский. О жанрах «важных» и «не важных» . . 25
А. Таланов. Пьеса и сценарий 31
И. Вайсфельд. К итогам всесоюзного семинара по кинодраматургии 37

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Р. Григорьев. Некоторые творческие вопросы документального кино 43

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г. Кремлев. Человек труда на экране 58
И. Кокорева. «Над Неманом рассвет» 75
Л. и К. Воронковы. Проблемы детского фильма . . . 88

Молодые актеры кино

А. Мачерет. О мастерстве и творческом воображении 97

По поводу статьи К. Пиотровского «Что же такое «теория кино»?» 109
Больше заботы о жизненной правде 112

ЗА РУБЕЖОМ

Б. Раскин. Народное киноискусство Японии 115
В. Колодяжная. Кинокомедия в капиталистических странах 122
Фестиваль в Локарно 127
Фестиваль железнодорожных фильмов 128

На обложке — кадр из фильма «Над Неманом рассвет»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ — ВДОХНОВЛЯЮЩАЯ СИЛА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

Славный полувековой путь борьбы и побед прошла Коммунистическая партия Советского Союза.

Созданная и выпестованная великим Лениным, Коммунистическая партия привела наш народ к победе Великой Октябрьской социалистической революции 1917 года, положила конец капиталистическому строю в нашей стране, организовала диктатуру пролетариата, сплотила все нации нашей Родины в единую братскую семью народов СССР, подняла многомиллионные трудящиеся массы к сознательному историческому творчеству, обеспечила построение нового, социалистического общества и уверенно ведет советский народ вперед, к торжеству коммунизма.

Вся история Коммунистической партии знаменует торжество великого, всепобеждающего учения марксизма-ленинизма.

Закаленная в боях под руководством гениального Ленина, ученика и продолжателя дела Ленина великого Сталина и их соратников, наша партия является ныне ведущей, руководящей и направляющей силой советского общества, строящего коммунизм.

В опубликованных в советской печати тезисах Отдела пропаганды и агитации Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза и Института Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина при ЦК КПСС «Пятьдесят лет Коммунистической партии Советского Союза (1903—1953)» сказано:

«Коммунистическая партия успешно выполняет роль вождя и организатора народных масс потому, что она представляет собой боевой союз единомышленников-коммунистов, сплоченных единством взглядов, единством действий и дисциплины. Вся деятельность Коммунистической партии проникнута глубокой верой в народ, в революционную энергию трудящихся. Наша партия исходит из того, что рабочие и крестьяне, создающие все блага жизни,— настоящие творцы истории, что «только тот победит и удержит власть, кто верит в народ, кто окунется в родник живого народного творчества» (Ленин). Сила партии — в ее неразрывной связи с народом. Сила народа — в его сплоченности вокруг партии».

Ныне Коммунистическая партия решает важнейшие задачи коммунистического строительства, дальнейшего упрочения многонационального социалистического государства, укрепления союза рабочего класса и крестьянства, дружбы народов, всемерного усиления активной обороны нашей Родины от агрессивных действий ее врагов.

В области внешней политики главная забота партии заключается в том, чтобы обеспечить мирный труд советского народа, сохранить мир и не допустить новой войны. Только прочный мир между народами создаст необходимые условия для дальнейшего развития социалистической эко-

номики и культуры, для обеспечения счастливой и зажиточной жизни трудящихся нашей страны.

Наша социалистическая Родина полна творческих сил. Никогда еще единство советского общества не было столь монолитным, никогда еще братская дружба советских народов не была такой крепкой и нерушимой, как в настоящее время.

Итоги пятой сессии Верховного Совета СССР, выступление на сессии Председателя Совета Министров Союза ССР товарища Г. М. Маленкова еще и еще раз показывают, что социалистический строй располагает огромными преимуществами и возможностями для нового, еще более бурного подъема нашего хозяйства и культуры, для дальнейшего повышения благосостояния народа.

В области внутренней политики Коммунистическая партия считает одной из важнейших задач неустанно заботиться о максимальном удовлетворении постоянно растущих материальных и культурных потребностей советских людей, удовлетворять эти запросы все более обильно и разносторонне. Забота о благе советского человека, процветании всего советского народа являются законом для нашей партии.

В дни славного пятидесятилетия Коммунистической партии советская интеллигенция вместе со всем народом выражает чувства горячей любви и беззаветной преданности партии. Наши писатели и художники гордятся высокой честью работать под руководством партии.

Советские ученые, писатели, деятели всех видов искусства приносят партии сердечную благодарность за неустанную заботу о развитии культуры, за создание невиданных ни в одной стране условий для научной и творческой деятельности.

Коммунистическая партия на всех этапах своей героической истории боролась за создание культуры, являющейся частью общепролетарского дела, за подлинно свободное искусство, открыто и сознательно служащее интересам народа, делу освобождения трудящихся масс от вековой кабалы. Партия пробудила творческие силы всех национальностей, населяющих нашу страну, и обеспечила невиданный расцвет культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию.

Воспитанные партией, ее героическим опытом, советские писатели и художники по праву носят высокое звание инженеров человеческих душ.

Коммунистическая партия — великий строитель социалистической культуры. Она осуществила в нашей стране подлинную культурную революцию, сделала достоянием народа все средства культуры: среднюю и высшую школу, богатства науки, литературы и искусства. Борьбе за передовую культуру партия всегда придавала первостепенное значение. Опираясь на гениальное ленинское положение о наличии и борьбе двух культур в каждой нации при капитализме — передовой, демократической культуры трудящихся, и реакционной культуры эксплуататорских классов,— наша партия с первых лет своего существования смело и решительно поддерживала и развивала все передовое и прогрессивное, что было в культуре народов России.

Ленинские принципы партийности и народности лежат в основе всей политики партии в области культуры, всей борьбы партии за передовую литературу и искусство. Партия расчистила пути для торжества подлинно народного искусства. Партия вырастила и воспитала гигантов социалистического реализма — Горького и Маяковского, создала новую социалистическую интеллигенцию, до конца преданную своему народу, отдающую все свои силы, знания и талант великому делу строительства коммунизма.

Сила советской интеллигенции в том, что вся ее деятельность одухотворена неугасимым светом марксистско-ленинских идей. Ленинизм — высшее достижение русской и мировой культуры — является путеводной звездой советской интеллигенции.

Сила советского искусства — самого передового в мире — состоит в том, что оно является искусством, у которого нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Выдающиеся произведения советской литературы, театра, кино, живописи, музыки служат интересам народа, отражают его творческие усилия, его героизм и самоотверженность в борьбе за построение коммунизма. В высоком и благородном стремлении показать, запечатлеть в художественных образах все величие движения нашего народа к коммунизму развивалось и зрело советское искусство, одерживая крупнейшие творческие победы.

На советских писателей и деятелей всех видов искусств партия возложила огромные и почетные обязанности: помочь государству воспитать новое поколение бодрым и жизнерадостным, в духе уверенности и непобедимости великого дела коммунизма и беззаветной преданности социалистической Родине, в духе высокой политической бдительности, непримиримости и твердости в борьбе с внешними и внутренними врагами.

Заботливо и зорко следит наша партия за процессами, происходящими в литературе и искусстве, помогает раскрывать грубейшие ошибки отдельных писателей и художников, забывающих интересы народа, государства и отходящих от принципов социалистического реализма.

Решения партийных съездов и постановления Центрального Комитета партии по идеологическим вопросам вооружали литературу и искусство на борьбу против безидейности и аполитичности, против серости и халтуры, против натурализма, формализма и эстетства, против космополитизма и буржуазного национализма. XIX съезд Коммунистической партии поставил перед писателями и художниками важнейшую задачу выращивания всего нового, светлого в нашей действительности и выкорчевывания всего обветшалого и омертвевшего.

Партия не только учит нас правильно ставить цели художественного творчества, но и всегда конкретно указывает пути к достижению этих целей, к решению поставленных задач на высоком идейном и художественном уровне. Постановления ЦК партии по вопросам литературы и искусства являют собой замечательные образцы принципиальной партийной критики, глубокого проникновения в существо дела, беспощадного разоблачения всех попыток протащить в советское искусство чуждую ему буржуазную идеологию. Эти партийные документы сыграли исключительную роль в идейном и художественном подъеме советского искусства, они являются боевой программой деятельности советской художественной интеллигенции.

Партия учит, что подлинно передовое реалистическое искусство должно быть высокоидейным по своему содержанию и совершенным по своей художественной форме. Вот почему такое большое внимание было уделено вопросам художественного творчества в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова о работе Центрального Комитета XIX съезду партии.

В нашей стране создано искусство, вдохновляемое коммунистическими идеями, правдивое и честное, ясное и смелое, понятное народу и любимое им.

Коммунистическая партия обеспечила расцвет в нашей стране самого молодого из искусств — кино. С первых его шагов, начиная с ленинского декрета о национализации кинематографа, партия и правительство уделяют постоянное и пристальное внимание развитию и росту кино как самого массового из искусств. В начальные годы Советского государства В. И. Ленин указывал на широкий, подлинно народный характер киноискусства, на его огромную, неоценимую силу как величайшего средства пропаганды идей коммунизма и поднятия культурного уровня трудящихся масс. С первых дней советской власти кино становится могучим фактором общественной жизни нашей страны, занимает большое место в идеологи-

ческой работе партии. Уже в 1919 году Коммунистическая партия, перечисляя в своей программе задачи пролетарской диктатуры в области народного образования, включает кино в число учреждений, предназначенных в помощь «самообразованию и саморазвитию рабочих и крестьян».

Благодаря неустанной заботе партии и правительства советская кинематография выросла сейчас в одну из ведущих отраслей социалистической культуры, обладающей большой идейно-художественной силой. Киноискусство в нашей стране стало самым популярным и любимым.

Наиболее глубокий след в сознании миллионов кинозрителей оставили, несомненно, те произведения советского кино, в которых правдиво отражалось поступательное движение великого советского народа, ведомого Коммунистической партией, — движение к коммунизму.

Историческая роль Коммунистической партии — организующей и вдохновляющей силы советского общества, строящего коммунизм,— обусловила то, что центральное место в лучших произведениях советского кино занимает изображение деятельности партии.

Образы коммунистов — носителей и проводников коммунистических идей, выразителей ведущих тенденций исторического развития — стали неотъемлемой частью в сюжетно-образной системе произведений киноискусства, посвященных героическому труду и борьбе советского народа за создание первого в мире социалистического государства, за свою свободу и независимость в годы Великой Отечественной войны, за мир во всем мире.

Каждый честный художник, стремящийся верно отразить жизнь нашего народа, не мог не притти к пониманию и изображению жизни народа в неразрывной связи с деятельностью партии, не мог не показать ведущее место коммуниста, осуществляющего политику партии на каждом конкретном участке. Так, авторы классического кинопроизведения «Чапаев» сумели ярко и проникновенно воскресить перед нами одну из героических страниц гражданской войны потому, что образ народного полководца, легендарного комдива Чапаева был показан и раскрыт ими в неразрывном единстве с той деятельностью, которую осуществил в дивизии посланец партии Фурманов.

В день пятнадцатилетия советской кинематографии — 11 января 1935 года — И. В. Сталин писал работникам кино:

«Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массу на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов, новых фильм, прославляющих, подобно «Чапаеву», величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Смело проникая в новые области своего искусства, советские кинематографисты правдиво отобразили величие нашей эпохи, замечательные черты характера новых людей — активных строителей коммунизма. О подвигах и победах нашего народа, о жизни свободных советских людей, озаренных светочем идей Коммунистической партии, о теснейшем единении партии и народа проникновенно повествуют многие произведения советского киноискусства.

В условиях постепенного перехода от социализма к коммунизму партия придает особое значение коммунистическому воспитанию трудящихся. Еще не изжиты пережитки капитализма в сознании людей, мы не застра-

хованы также от проникновения к нам чуждых взглядов, идей, настроений. Укрепляя в массах животворное чувство советского патриотизма, воспитывая трудящихся в духе нерушимой дружбы народов СССР и пролетарского интернационализма, установления братских связей с трудящимися всех стран, партия требует решительной борьбы с проявлениями буржуазного национализма, борьбы против растленной буржуазной идеологии.

Помогать партии в решении этих важнейших задач призваны писатели и художники. На XIX съезде Коммунистической партии перед всеми литераторами и работниками искусств была поставлена задача добиться нового подъема художественного творчества.

Высоко оценивая достижения нашего киноискусства, партия напомнила, что растущие потребности народа обязывают к значительно бо́льшему, что мастера кино находятся в долгу перед народом. Наша кинематография имеет все возможности чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин, но эти возможности используются плохо.

На XIX съезде партии указывалось, что идейно-художественный уровень многих произведений все еще остается недостаточно высоким. У нас появляются еще посредственные, серые, тусклые, а иногда просто халтурные произведения, искажающие советскую действительность. В творчестве некоторых писателей и художников многогранная и кипучая жизнь советского общества изображается вяло, скучно, однобоко, что прежде всего свидетельствует о слабом, поверхностном знании и понимании ими жизни, о низком уровне художественного мастерства.

В отчетном докладе XIX съезду партии о работе Центрального Комитета тов. Г. М. Маленков наметил две неразрывно между собой связанные задачи писателей и художников: бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового советского человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания.

За строками нового Устава партии, принятого на XIX съезде партии и определяющего высокие обязанности коммуниста, встает яркий и многогранный образ передового человека нашей эпохи, рядового коммуниста, посвятившего всю свою жизнь, все свои помыслы и чувства служению величественной и благороднейшей цели — построению коммунизма.

Мудро и заботливо направляя развитие нашего искусства, партия ставит перед ним требования правдивого, всестороннего отображения жизни в ее ведущих тенденциях, с ее противоречиями и трудностями, с ее успехами и недостатками. Партия призывает писателей и художников писать правду, не бояться правды, как бы она ни была горька, показывать новое, нарождающееся в его борьбе со старым, отмирающим, содействовать своим творчеством победе нового в жизни. Советский народ ждет от мастеров самого массового из искусств произведений разных по жанрам, глубоких и ярких, правдивых и ясных. Он хочет видеть типические образы своих современников, простых и великих тружеников, подлинных героев и творцов новой жизни, во всей полноте и красе их жизненных характеров, а не однобокими и духовно обедненными, как часто они еще выглядят в наших фильмах.

Наша советская жизнь — живое и реальное воплощение торжества идей Коммунистической партии,— наполненная борьбой и упорным трудом во имя великой цели, овеянная величественной романтикой трудовых будней людей, свободно творящих новую жизнь, открывает перед киноискусством неограниченные возможности развития, дает благодарный материал для создания выдающихся произведений социалистического реализма.

Богатство и многогранность действительной жизни, ее неудержимое движение вперед требуют от мастеров кино и богатства выразительных

средств, разнообразия форм и жанров, широкого восприятия и воссоздания наиболее важных, типических сторон жизни.

Свидетельством отставания нашей кинодраматургии от действительной жизни и является жанровое однообразие нашего киноискусства. У нас сложилось ложное представление о жанрах «важных» и «не важных». Требования и вкусы зрителя настоятельно требуют от мастеров кино развивать все многообразие жанров.

К сожалению, за последние годы наша кинематография предала забвению важнейший принцип социалистического реализма — принцип всестороннего отражения жизни, жанрового разнообразия. Основное внимание уделялось так называемым «эпическим полотнам». Непропорционально большое место в производственных планах студии занимали биографические фильмы.

В некоторых исторических и биографических сценариях и фильмах сказалось неправильное, немарксистское понимание роли личности в истории, выразившееся в чуждом для духа марксизма-ленинизма культе личности. В ряде исторических фильмов очень слабо и безлико показан народ — подлинный творец истории.

Историко-биографическая тема вытеснила на задний план тему нашей современности. Все еще ждет своего достойного воплощения героическая жизнь рабочего класса и колхозного крестьянства СССР, жизнь рядового великого советского человека.

Коммунистическая партия учит, что народ — творец, созидатель новой жизни, прокладатель новых путей в истории — вот основной герой произведений советской литературы и искусства. И произведения искусства и литературы должны быть достойны великого народа-творца, решающего своим трудом судьбы истории, должны отвечать его чрезвычайно выросшим требованиям и вкусам.

Непростительно забытой оказалась тема личной жизни советского человека — тема любви, дружбы, семьи, материнства, отцовства. Непростительно мало внимания уделял кинематограф личной судьбе героев, их жизни с печалями и радостями, поражениями и победами.

Жизнь советского народа, ведомого Коммунистической партией, развертывает перед нами прекрасные картины героического труда и борьбы. Все средства, все жанры киноискусства, все творческие устремления должны быть направлены на то, чтобы многогранно, щедро и красочно запечатлеть жизнь нашего народа-созидателя.

Создать большое количество разнообразных по темам и жанрам фильмов, посвященных важнейшим проблемам современности, значит ответить делом на заботу партии и правительства о развитии самого массового из искусств.

У мастеров советского киноискусства есть все, чтобы творить высокое, правдивое и захватывающее искусство. Великая Коммунистическая партия вложила нам в руки бесценное оружие — марксистско-ленинское учение, ставшее маяком для всего трудового человечества. Овладение марксистско-ленинской теорией дает советским художникам ту силу, остроту видения и оценки жизненных явлений, без которых немыслим подлинный социалистический реализм в искусстве.

Б. БЯЛИК
Доктор филологических наук

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГОРЬКОГО

В последнее время имя Горького все чаще произносится в связи с разработкой вопросов кинодраматургии. Ряд работ специально посвящен теме «Горький и кино», в них анализируются горьковские киносценарии и его высказывания о киноискусстве. Появление таких работ нельзя не приветствовать. Сейчас, когда перед нашим киноискусством стоит задача подняться на новую идейную и художественную высоту, отвечающую эпохе постепенного перехода от социализма к коммунизму, кинодраматургам особенно важно опереться на творческий опыт великого основоположника и классика социалистического реализма. И главное внимание при этом должно быть обращено на ту часть наследия Горького, в которой с наибольшей полнотой воплощены его творческие принципы: на его основные, сделавшие эпоху в искусстве художественные творения. Известно, какое влияние на киноискусство оказала бессмертная повесть Горького «Мать». Огромную роль в развитии этой области искусства сыграли пьесы Горького, его драматургические принципы.

Нельзя, конечно, забывать о специфике кинодраматургии, но важно помнить и о том общем, что объединяет кинодраматургию с драматургией в целом.

Известно, что самые замечательные советские кинофильмы были созданы на основе сценариев, наиболее отвечающих общим требованиям драматического искусства, и что эти же сценарии оказались наиболее соответствующими специфике кино. Естественно поэтому, что сейчас в свете тех требований, которые были сформулированы «Правдой» в редакционной статье «Преодолеть отставание драматургии», кинодраматургам необходимо еще глубже изучить и освоить многие стороны драматургического опыта Горького, особенно те, которые связаны с проблемой разработки конфликтов.

1

Изучение драматургических принципов Горького имеет уже весьма поучительную историю. В первые годы советской власти, когда в искусстве и в критике еще активно действовали формалисты, довольно широкое хождение получил такой взгляд на горьковскую драматургию, который воспроизводил старые декадентские нападки на нее. Называя драматургию Горького бездейственной, пассивно отображательской и эпигонской по отношению к творчеству классиков, формалисты объявляли ее не отвечающей задачам «нового», «левого», «новаторского» театра. В те дни, когда С. М. Киров, руководя обороной Астрахани от белогвар-

дейских полчищ, рекомендовал Астраханскому драматическому театру показать зрителям пьесу Горького «Враги» как произведение, созвучное мыслям и чувствам героических защитников Октября, деятели так называемого «Театрального Октября» нападали на театр Совета рабочих депутатов Замоскворечья именно за постановку «Врагов», заявляя, что «безрепертуарье затянуло театр в невылазную трясину».

Формалистические оценки горьковской драматургии должны были получить — и получили — решительный отпор со стороны советской общественности. Однако теоретическая разработка драматургических принципов Горького не сразу приобрела верное направление. В начале тридцатых годов, в связи с появлением новых пьес Горького был опубликован ряд статей, в которых подчеркивался новаторский характер его драматургии, но новаторство это усматривалось в «предельном нарушении всех существующих в драматургии традиций», а это нарушение — в отказе от единства действия, острого сюжета, законченной композиции и прочих «устаревших» норм драматургического мастерства. То обстоятельство, что Горький называл многие свои пьесы «сценами», обстоятельство, свидетельствовавшее лишь об исключительной скромности великого писателя, оказалось достаточным, чтобы объявить главной новаторской особенностью горьковской драматургии «бессюжетность». Такая точка зрения не очень сильно отличалась от взглядов декадентов и формалистов, кричавших о «бездейственности» или «малодейственности» горьковских пьес. Отличие состояло лишь в том, что эта черта, якобы присущая горьковской драматургии, объявлялась уже не эпигонством, а новаторством, не слабостью, а силой.

Борясь против такого рода взглядов и теорий, советские критики и литературоведы поставили перед собой задачу — показать теснейшую внутреннюю связь драматургии Горького с лучшими драматургическими традициями, прежде всего с традициями великой русской реалистической драматургии. Известно, что еще до того, как стать самому драматургом, Горький выступил в своей ранней публицистике против буржуазных «драмостроителей», порывавших со «старым смелым и благородным девизом реализма». Еще в 1896 году он писал в своих «Беглых заметках»: «Публика всегда пойдет смотреть пьесу, в которой есть сила и искренность творчества, и Островский до сей поры мил ей, хотя его типы уже далеки от наших дней. Но глубокая жизненная правда его творчества не стареет...» [1] Создав в 1897 году в Мануйлове крестьянский театр, Горький в первую очередь обратился — и в качестве режиссера, и в качестве актера — именно к Островскому, к драматургу, которого он назвал впоследствии «чародеем языка» и которого не менее высоко ценил как замечательного мастера драматургического сюжета. Известно, с каким восторгом встретил Горький пьесы Чехова, увидев в них новый этап развития драматургии, «новый род драматического искусства». Известно, наконец, что на молодого Горького произвели огромное впечатление «жизненность, естественность, зеркальная правдивость» искусства Малого театра и что он от всей души приветствовал появление нового замечательного реалистического театра — Художественного, для которого писал свои первые пьесы. Вот здесь и была та творческая почва, на которой родилась драматургия Горького и с которой он не порывал в своем дальнейшем развитии, отражая новые стороны действительности и делая новые художественные завоевания для искусства реализма. Нетрудно, в частности, увидеть глубокую внутреннюю связь горьковских принципов построения драматургического сюжета — тех самых принципов, в которых усматривалась либо самая слабая, либо самая сильная, своеобразная, новаторская сторона его мастерства,— с творчеством ряда его великих

[1] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXIII, стр. 185.

предшественников. Недаром и о Пушкине, и о Грибоедове, и о Гоголе, и об Островском, и о Чехове враждебная реализму критика писала, что они «нарушали» непреложные законы драматического искусства, обнаруживали «неумение» строить завязку и развязку действия, создавали не пьесы, а лишь «сцены», и т. д. и т. п.

В настоящее время уже не является дискуссионным тот факт, что Горький-драматург прочно опирался на традиции реалистической драматургии прошлого и что он был ее прямым наследником в постановке самых важных, самых животрепещущих для своего времени общественных вопросов, в создании широко типических и вместе с тем резко индивидуальных характеров, в сюжетном и композиционном мастерстве. Но все чаще и все громче начинает звучать законный вопрос: в чем же все-таки заключалось своеобразие горьковской драматургии, в чем выразилось новаторство Горького как основоположника социалистического реализма?

Когда Художественный театр, одержавший уже первые большие победы на поприще реалистического искусства, обратился к пьесам Горького, сразу же стала ясна необходимость новых форм сценического воплощения. В декабре 1902 года во время работы над пьесой «На дне» Вл. И. Немирович-Данченко писал Чехову: «Дело как будто бы наладилось... Для всей пьесы выработали мы новый тон для нашего театра...» [1] Тогда же Чехову писал К. С. Станиславский: «Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького» [2]. Новый «тон», новый «метод» игры был действительно найден театром, и только тогда родился классический спектакль, вот уже более полвека живущий на сцене МХАТ. Значит, при всей творческой связи Горького с Чеховым и со всей реалистической драматургией прошлого было в его пьесах нечто новое, нечто очень своеобразное, в чем проявились и особенности идейной позиции Горького, и черты складывавшегося тогда у него нового творческого метода, и неповторимая индивидуальность гениального художника. Задача понять и раскрыть это новое и своеобразное возникала перед каждым театром, обращавшимся к пьесам Горького, и каждый раз решение этой задачи становилось важной вехой в развитии театрального искусства. Опровергая разговоры о «бессюжетности», «бездейственности» горьковской драматургии, снова начавшиеся в связи с появлением пьесы «Егор Булычов и другие», Б. В. Щукин утверждал, что в этой пьесе «бездна действия», «масса столкновений», «все активно». Но в то же самое время он указывал, что у Горького нет «обычного театрального действия» [3]. Театр имени Вахтангова смог создать свою замечательную постановку «Булычова», смог раскрыть заложенную в этой пьесе «бездну действия», именно потому, что он проник в существо горьковской «необычности».

В чем же заключается своеобразие драматургических принципов Горького? Ответить на такой вопрос в рамках одной статьи невозможно; это вряд ли возможно и в рамках одной книги. Говорить о своеобразии художника — значит говорить об основах его творческих принципов; раскрывать его новаторские черты — значит раскрывать его кровную связь с предшественниками. Новатором в искусстве становится только тот, кто принимает в свое владение все лучшее художественное наследие. А преемственность в искусстве осуществляется лишь в одной форме — в форме новаторства. Когда один великий художник влияет на другого, это не означает, что он делает его похожим на себя; напротив, это означает, что один великий художник помогает другому полнее выявить

---

[1] «Ежегодник МХТ за 1944 г.», стр. 148.

[2] Там же, стр. 220.

[3] «Егор Булычов и другие». Материалы и исследования, изд. ВТО, 1947, стр. 78, 81.

собственную индивидуальность и лучше решить свои, особые, подсказанные новой действительностью задачи. Именно так повлиял Пушкин на Гоголя, Гоголь на Щедрина, Щедрин на Чехова; именно так повлияла вся передовая русская литература прошлого века на основоположника социалистической литературы Горького. Естественно, что при таком понимании новаторства вопрос о своеобразии художника приобретает исключительную широту и сложность, особенно, если речь идет о таком художнике, как Горький, начавшем новую эпоху в развитии литературы. Мы не будем пытаться в этой статье не только решить, но даже просто поставить вопрос о своеобразии горьковской драматургии во всем его объеме. Вопрос этот будет затронут нами лишь в связи с проблемой конфликта, а эта проблема — лишь в связи с особенностями сюжетного мастерства Горького. Нам кажется, что эта сторона его драматургического мастерства, вызывавшая и вызывающая до сих пор много споров и разноречий в критике и в сценической практике, проливает яркий свет на общие особенности его драматургии.

О том, что драматургия должна брать из жизни самые острые конфликты и что она должна быть поэтому всегда «актуальна, сюжетна, насыщена действием», «строго и насквозь действенна» [1],— об этом Горький наиболее часто говорил и писал в последний период своего драматургического творчества, в тридцатые годы. Разумеется, это не было случайным. Во-первых, Горький глубоко чувствовал всю остроту и значительность тех конфликтов действительности, которые были связаны с наступлением социализма по всему фронту и с отчаянными попытками врагов социализма, внутренних и внешних, остановить это победоносное шествие. Горький не уставал напоминать о том, что мы живем в эпоху «небывало, всесторонне драматическую», не уставал призывать драматургов «как можно более резко подчеркивать разноречие старого и нового». Особенно интересной в этом отношении была его беседа с драматургами и киноработниками, состоявшаяся в апреле 1935 года. Указывая на ряд напряженнейших жизненных конфликтов, еще не отраженных с должной глубиной в драматургии и кино, в частности, на столкновение нового человека — строителя социализма — с ожесточенно сопротивляющимся кулаком (наброски, сохранившиеся в архиве писателя, показывают, что он сам начал тогда писать пьесу на эту тему), Горький говорил: «Противопоставьте эти две фигуры, и вы получите драму, небывалую в мире, которая не могла быть создана раньше» [2]. Во-вторых, именно в те годы отдельные писатели и критики начали развивать взгляды, выросшие впоследствии в порочную, капитулянтскую «теорию» бесконфликтности, и Горький счел необходимым обрушиться со всей присущей ему силой на эти взгляды. Он опирался при этом на указания руководителей партии и правительства, и он был поддержан партией в своей борьбе против вредных взглядов,— напомним хотя бы о состоявшемся в марте 1935 года пленуме правления Союза советских писателей, посвященном вопросам драматургии, где к высказываниям Горького целиком присоединился А. С. Щербаков, осудивший тех, кто хотел представить новый период жизни советской страны как некую бесклассовую «идиллию».

Характерно, что в те же годы Горький стал с особенной остротой ставить вопрос о необходимости «сюжетности» в искусстве — это сказалось и на ряде его самооценок. Горький и прежде не был удовлетворен своим сюжетным и композиционным мастерством, он и прежде утверждал, что не справляется в своих произведениях с развитием действия, с архитектоникой и т. п. Именно этим и нужно объяснять тот факт, что он называл обычно свои рассказы очерками, романы — повестями, а пьесы —

---

[1] М. Горький. О литературе, изд. 3-е, 1937, стр. 158—159.
[2] «Горький и кино», журнал «Искусство кино», 1938, № 6, стр. 36.

сценами. В конце двадцатых годов и в тридцатые годы чувство неудовлетворенности своим мастерством еще более обострилось в Горьком. Отвечая в 1928 году на письмо одного киноработника, Горький писал: «Какие из моих рассказов я «нахожу наиболее целесообразными для кино»? Не знаю. Как Вам известно, критика всегда находила, что рассказы мои «бездейственны», а кино требует действия» [1]. Особенно резко критиковал Горький свои драматургические произведения, говоря, что это лишь — «более или менее слабо связанные сцены, в которых сюжетная линия совершенно не выдержана» [2]. Мы напоминаем здесь об этих явно несправедливых самооценках Горького не для того, чтобы лишний раз сказать об его скромности, а для того, чтобы лишний раз подчеркнуть его интерес к вопросам сюжетного мастерства — интерес и связанную с ним требовательность, которые росли с годами. Несомненно, что рост этой заинтересованности и требовательности сказался на его последних пьесах, в которых своеобразие горьковского сюжетного мастерства проявилось с наибольшей силой.

2

В одном из своих обращений к советским драматургам К. С. Станиславский подверг критике пьесы, герои которых лишены подлинно типических и жизненных черт и поэтому не могут взаимодействовать со всем окружающим миром. «Часто герои пьесы приходят на сцену, вовлеченные волей драматурга, а не обстоятельствами действия,— говорил великий режиссер,— я часто не чувствую того, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события». Если все это чувствуется, то драматург расширяет «сценическую картину до картины эпохи» [3] — Станиславский подкрепил этот вывод ссылкой на пьесы Чехова. Действительно, такое расширение сценической картины было важной особенностью чеховских пьес, как и всей подлинно реалистической драматургии, и с этой особенностью были связаны важнейшие черты драматургического мастерства классиков. Прежде всего для расширения сценической картины до картины эпохи были необходимы характеры, поднимающиеся до значения типов, характеры многосторонние и в то же время определенные, с такими «биографиями», которые легко протянуть за пределы пьесы. Но дело было не только в этом. Указанная задача требовала и особого сюжетного мастерства, когда все происходящее между героями пьесы находилось бы во взаимодействии с тем большим миром, который существует за ее пределами. Драматургия Горького целиком отвечала этому требованию, причем здесь с одинаковой силой сказался и Горький — наследник реалистов прошлого, Горький — открыватель новых путей, по которым пошли позднее многие советские драматурги.

Большой мир, чувствующийся за пределами пьес Горького,— это мир классовой борьбы, политических столкновений, коренных исторических перемен. Горький с самого начала выработал такие принципы развертывания драматической коллизии, которые требовали не просто сосредотачивать внимание на большом мире истории, но обязывали превращать отражения, отзвуки этого мира в главные пружины действия. Главной причиной тревоги «образцового мещанина» Бессеменова — тревоги, рост которой проходит через всю пьесу,— является не то, что «не удались»

---

[1] «Пролетарское кино», 1932, № 19—20, стр. 22.

[2] М. Горький. О литературе, изд. 3-е, 1937, стр. 159.

[3] К. С. Станиславский. МХАТ жадно ждет современных пьес. «Литературная газета», 5 февраля 1933 г.

дети, а то, что настало «страшное» время, что «волнуется жизнь», что «все ломается, трещит». Какую бы сторону коллизии пьесы «Мещане» мы ни взяли, каких бы взаимоотношений, показанных в ней, ни коснулись — личных, семейных и т. п.,— ничто здесь не может быть понято без учета определяющего влияния тех исторических перемен, которые были связаны с мощным общественным подъемом, с подготовкой первой русской революции. В данном случае «большой мир» имел в изображенном маленьком мире и своего непосредственного представителя — пролетарского революционера Нила, столкновение с которым всех старших и младших Бессеменовых составляло главный конфликт пьесы. Но если такого непосредственного представителя в пьесах Горького и не было, «большой мир» — именно мир классовой борьбы, мир решающих политических конфликтов — здесь все равно чувствовался, все равно присутствовал в качестве главной двигательной силы коллизии. В «Вассе Железновой» (в первом варианте этой пьесы, созданном в 1910 году) на переднем плане — борьба за наследство умирающего купца, грозящая полным распадом железновской семьи и железновского «дела». Однако в этой борьбе Горький особенно подчеркивает не столкновение корыстных интересов, а все то, что является отражением большого мира истории, где недавно прогремела первая русская революция. Прохор хочет взять деньги из «дела» главным образом потому, что стремится уехать подальше от родного села, где ему «боязно чего-то», где он видит в глазах крестьян затаенную вражду к нему, Прохору, «поднявшемуся» из крестьянской среды в среду буржуазии. А «голубица со змеиным умом» Наталья — та прямо признается, что в нее вселил ужас «страшный» пятый год и что она хочет жить в большом городе, ибо там «много полиции и войско есть».

Разумеется, отражения конкретных исторических перемен играли большую роль и в пьесах многих великих предшественников Горького. Это со всей отчетливостью видно на примере Щедрина, который, по словам Горького, прекрасно умел раскрывать «политику в быту»: в «Смерти Пазухина» и «Тенях» на переживаниях центральных персонажей лежит явственная печать тревоги и страха перед возможным «светопреставлением», перед приближающимися историческими переменами. Однако у Горького,— и потому, что он отразил эпоху революционных взрывов, и потому, что он отразил ее под революционным, марксистско-ленинским углом зрения,— политические стимулы поведения персонажей и политическая основа конфликтов между ними раскрылись со всей исторической конкретностью. Эта особенность драматургии Горького, сказавшаяся с наибольшей наглядностью в его пьесах советской эпохи, где большой мир истории вышел на авансцену, сложилась в процессе всего развития горьковского драматургического мастерства. Второй вариант «Вассы Железновой», созданный в 1935 году, показывает, при сравнении его с первым вариантом, как выросло умение драматурга проникать в классовую основу психики и поведения персонажей. И это же сравнение помогает лучше увидеть в первом варианте пьесы те элементы, которые стали во втором варианте основой нового введенного в пьесу политического конфликта — конфликта Вассы и Рашели.

В этой же связи должна быть отмечена такая важная черта пьес Горького, как многоконфликтность. Черта эта также не принадлежит к числу «изобретений» Горького, но и в ней сказывается его своеобразие; последнее нельзя понять, не уяснив общей основы многоконфликтности в реалистической драматургии. Основой этой являются реалистические характеры, из столкновения которых образуется действие пьес; характеры, обладающие широким типическим содержанием и вместе с тем отчетливой индивидуальной природой; характеры, каждый из которых имеет свои особые симпатии и антипатии, свои особые стремления и цели и поэтому несет в себе залог особого конфликта или даже ряда конфликтов. Харак-

теры такого рода нельзя нанизывать на стержень одной, к тому же лишенной глубокого жизненного содержания «интриги», как это бывает в драме скрибовского толка. Характеры такого рода должны иметь возможность «свободно» проявлять свою сущность без всяких «насилий» со стороны автора,— Горький много раз говорил об этом, имея в виду строгое соответствие слов и поступков каждого персонажа его социальной и индивидуальной природе. Значит ли это, что главный конфликт в реалистической пьесе определяется лишь в результате взаимодействия всех частных конфликтов, что он есть не что иное, как их «равнодействующая»? Нет, не значит, ибо самый выбор характеров обуславливается темой пьесы, ее идейным замыслом, уже содержащем в себе зародыш главного конфликта пьесы, ее сквозного действия. «Независимость» реалистических характеров пьесы от автора означает лишь то, что автор не может строить коллизию независимо от сущности избранных характеров. Но эта «независимость» отнюдь не освобождает драматурга-реалиста от необходимости сознательно прочерчивать главную линию коллизии своей пьесы и сознательно добиваться четкости ее архитектоники.

Могут сослаться на многочисленные высказывания Горького о театральной импровизации, как о коллективном творчестве пьес силами самих актеров. Горький указывал, что если пьеса создается таким способом, то лишь в процессе взаимодействия актеров-персонажей «выясняется драматическая коллизия и ее разрешение». Однако такая ссылка не может подкрепить взгляда на главный конфликт пьесы как на «равнодействующую» всех столкновений. Во-первых, у Горького речь в данном случае шла не о драматургии и театре вообще, а об особой их форме — форме импровизации, которую он пропагандировал прежде всего как школу, помогающую актерам глубже освоить законы драматургического творчества, а драматургам — лучше понять законы творчества актера. А, во-вторых, даже в области импровизации Горький подчеркивал важность участия драматурга, дающего первоначальную наметку сюжета и отшлифовывающего на заключительной стадии работы характеры и коллизию. Горький учил: «Если только имеются твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны»[1]. Но этот часто цитируемый тезис Горького освещает лишь одну сторону его драматургических принципов. Другая сторона их раскрывается в горьковском тезисе, гласящем, что пьеса начинается с характеров, но лишь начинается с них, ибо главная задача драматурга — создать, развернуть, построить д е й с т в и е пьесы. А из этого следует вывод о важности сюжетного мастерства и, в частности, о том, что в каждой пьесе при всей многосторонности характеров ее персонажей и их взаимоотношений должен быть четкий центральный стержень действия, должен быть главный, подчиняющий себе все столкновения, конфликт. Тот факт, что в «Короле Лире» параллельно с историей Лира развертывается история Глостера, никак не ограничивает главенства первой коллизии; напротив, вторая сюжетная линия подчеркивает определяющее значение первой, дополняя и поясняя ее. В «Грозе» далеко не все взаимоотношения персонажей целиком поглощаются конфликтом Катерины с миром кабаних, но именно этот конфликт подчиняет себе все остальные столкновения, определяя художественную целесообразность и, значит, необходимость любого из них. Многоконфликтность реалистической драматургии не только не оправдывает сюжетной и композиционной рыхлости, а, наоборот, требует особенно стройной, особенно продуманной архитектоники.

Известно, что многие буржуазные критики отказывали в единстве действия и вообще во всяком действии гениальной философской драме «На дне» на том основании, что здесь есть ряд параллельно развивающих-

---

[1] М. Г о р ь к и й. Письмо к К. С. Станиславскому от 2 октября 1912 г., «Октябрь», 1937, № 6, стр. 89.

ся, почти независимых одна от другой коллизий. Действительно, в пьесе «На дне» есть несколько сюжетных линий, каждая из которых могла бы (при иной, не столь широкой постановке проблем) лечь в основу отдельной пьесы. Один сюжетный узел связывает Костылева, Василису, Пепла и Наташу. Другой сюжетный узел связывает Барона и Настю, третий— Клеща и Анну, четвертый — Медведева и Квашню. Свои особые драмы приносят в пьесу Актер, Бубнов, Татарин, Алешка и другие. С каждым из этих персонажей или с каждой из названных групп персонажей связана особая коллизия. Может даже показаться, что все эти коллизии, в сущности, не имеют общей основы или имеют основу чисто формальную, определяемую общим местом действия, общими условиями жизни «дна». Может показаться, что Горький просто дал здесь некую сумму примеров, характеризующих «дно жизни»; примеров этих могло быть больше, могло быть меньше — суть не изменилась бы. Однако такой взгляд на горьковскую пьесу сразу же рушится, как только мы задумываемся над ее идейной сущностью, над тем, что́ же составляет ее тему, ее проблематику. Тогда перед нами раскрывается главный конфликт пьесы — конфликт между идеей примирения, проповедуемой Лукой, и всем тем активным, живым, жизнеспособным, что еще сохранилось, еще как-то тлеет в душах обитателей «дна». И становится ясно, что в пьесе все необходимо и необходимо именно для главного: здесь не центральная коллизия образуется из совокупности частных сюжетных линий, а эти частные линии закономерно вырастают из главного конфликта, как из своего единого ядра.

Большой интерес представляет в этом отношении и пьеса Горького «Зыковы». Сюжетное построение ее отличается такой сложностью, что критики и режиссеры не могут до сих пор договориться даже о том, как определить ее тему. Иногда тему пьесы «Зыковы» усматривают в изображении процесса деградации буржуазной семьи — процесса, за которым открывается картина деградации всего класса буржуазии. Такой вывод неизбежен, если видеть главный конфликт пьесы в столкновении Антипы Зыкова с сыном Михаилом. В других случаях пьеса «Зыковы» рассматривается как философская драма, разоблачающая достоевщину, разоблачающая проповедь смирения и пассивности. Такой вывод неизбежен, если видеть главный конфликт пьесы в столкновении Антипы с Павлой. Но и в том и в другом случае остается неясной роль третьей Зыковой — Софьи, которая почти не сходит со сцены на протяжении всех четырех актов и, в сущности, «ведет» всю пьесу. Софья Зыкова превращается при обоих подходах в простого комментатора событий, потрясающих судьбы Антипы и Михаила, и тогда непонятным привеском к главной коллизии начинает казаться вся линия взаимоотношений Софьи с Муратовым и Хеверном. Между тем эти взаимоотношения являются необходимой составной частью главной коллизии, которая определяется совсем не той проблематикой, о которой речь шла выше, а другой, целиком подчиняющей ее себе. Чтобы понять смысл главной коллизии, главного конфликта пьесы, надо начать именно с Софьи Зыковой и с ее столкновений с Муратовым и Хеверном, один из которых казался ей сначала интересным, оригинальным, талантливым человеком, другой — серьезным, способным на полезные практические дела. Такими они казались Софье, пока она не распознала истинную сущность каждого из них. Муратов выдает себя за типично русского человека, пытаясь оправдать свой индифферентизм и «нигилизм» тем, что это якобы национальные черты. Хеверн же выдает себя за представителя «активного» Запада, призванного «спасти» своей энергией и деловитостью Россию. Им-то, этим их претензиям, и дает бой Софья, в которой, разрывая путы классовой буржуазной психики, растет национальная гордость, вера в свой народ и стремление найти путь к нему. Внимание автора «Зыковых» сконцентрировано на проблеме русского национального характера, которая приобрела исключительную остроту, когда писалась пьеса.

Характеризуя в 1913 году в статье «О карамазовщине» два как будто противоположные, но на деле неразрывно связанные друг с другом явления — «карамазовщину» и «каратаевщину», анархическое «неприятие мира» и смиренное приятие существующей действительности — и говоря о носителях таких мироощущений, Горький указывал: «Очевидно, что не эти два характера создали, и хотя медленно, а все-таки развивают культуру России»[1]. Эту мысль Горький развил и образно воплотил в своем гениальном цикле «По Руси», начатом им в 1911—1912 годах. В рассказах «Рождение человека», «Ледоход», «Покойник» и других Горький показал действительных представителей русского народа, которым противопоставил в рассказах «Губин», «Калинин», «На пароходе», «Нилушка» и других людей совсем иного склада, тех, на ком представители различных реакционных учений строили свои ложные теории о русском национальном характере: «лишних людей», анархических «неприемщиков» мира, «карамазовцев», блаженно кротких и т. п.

Пьеса «Зыковы», написанная, как свидетельствуют новые данные, в 1910—1911 годах, освещает ту же самую тему, но лишь с одной негативной стороны. Здесь дана целая галлерея людей, которые выдают себя сами или которых пытаются выдать другие за подлинных представителей русской нации, но которые не имеют на это ни малейшего права.

Муратов говорит о себе Софье Зыковой: «Русский человек стремится прежде всего уйти из своей родной среды, а куда, каким путем — это все равно. С тем нас возьмите...» Но Софья не желает «с тем его взять», ибо не верит уже, что русские люди, подлинные представители русской нации, таковы, как Муратов. И в самом деле, что может в итоге всех своих рассуждений о русских людях предложить Софье Муратов? Лишь то, что предложил когда-то Кнуров Ларисе: Муратов хочет увезти с собой Софью «в Европу, в Париж,— это гораздо забавнее города Мямлина». А Россию Муратов готов оставить Хеверну, с которым он полностью сходится в своем враждебном отношении к революции и к революционным «мечтаниям». Защитником России выставляет себя и Тараканов — носитель идеи «непротивления злу насилием», но он имеет так же мало права представлять русский народ, как и Муратов, как и зовущая к смирению и всепрощению Павла; они все напуганы русским народом, русской революцией. Истинно русским человеком может показаться Антипа Зыков — «широкая натура», с характерным буслаевским «озорством». В Антипе действительно есть нечто хорошее, воспринятое им из крестьянской, народной среды, но его «озорство», его «безудержь» выражают уже не силу этого человека, а его внутреннюю опустошенность. Он стал, как и его сын, «чужой всем» — и своим братьям по классу, и своему народу,— этим и вызвано его одиночество. Если бы Хеверну противостояли в России только такие люди, он вышел бы победителем из борьбы. Но в том-то и состоит его просчет, тем-то он и обнаруживает свою природу «мелкого хищника», что оказывается неспособным увидеть подлинную Россию. Если Софья восклицает, что с такими, как Антипа, Михаил и другие, не только «скучно», но и «ужасно» жить, то это значит, что она начинает уже подниматься над всей этой средой и что ее поиски настоящих людей идут совсем в ином направлении. Пока она не вырвалась еще из этой среды, но пьеса кончается тем, что Софья решает продолжать свои поиски. «Знал бы ты,— говорит она в финале пьесы Антипе,— как я искала хороших людей, как верила — найду. Не нашла... Поищу еще...» Софья будет продолжать свои поиски, потому что она поняла: «Есть другая Русь...»

Характерно, что в обеих пьесах Горького, взятых нами в качестве примеров, главный конфликт был связан со столкновением определенных идейных систем, определенных мировоззрений. В пьесе «На дне» прове-

[1] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXIV, стр. 148.

ряются на практике, на судьбах ряда персонажей, идеи Луки, его проповедь примирения и утешительной лжи. В «Зыковых» таким же образом опровергаются различные представления о русском национальном характере. Все обстоятельства, все ситуации построены здесь таким образом, чтобы заставить персонажей раскрыть свои характеры именно с той стороны, с какой это необходимо для освещения основной проблематики пьесы. Взаимоотношения Антипы и Михаила важны в пьесе не потому, что обнаруживают противоположность «отцов» и «детей»,— сильных, цельных представителей молодого буржуазного класса и их слабых, раздвоенных потомков,— а потому, что обнаруживают их близость друг к другу. Антипа оказывается совсем не таким сильным и «литым», как это представлялось его сыну, в котором лишь завершается процесс, начавшийся в душе отца. И взаимоотношения Антипы и Павлы важны здесь не потому, что раскрывают активную природу Антипы, а потому, что показывают ее ограниченность, надломленность, показывают спад волевого напора этого человека, оказавшегося почти беззащитным и перед «кроткой змеей» Павлой, и перед наглым колонизатором Хеверном. Оптимистический пафос финала «Зыковых» заключается не в мнимом «возрождении» Антипы, как это изображается в некоторых спектаклях, а в начавшемся реальном возрождении Софьи, которая стремится вырваться из мямлинско-зыковского, мещански-буржуазного мира к настоящей жизни. Слова Софьи, обращенные к Муратову: «Есть другая Русь, не та, от лица которой вы говорите. Мы — чужие люди...», становятся главным выводом пьесы потому, что опираются на все ее сложное, но единое в своей основе сюжетное построение, стержнем которого является процесс идейной эволюции центральной героини. Это обстоятельство следует особенно подчеркнуть, ибо оно указывает на тот своеобразный горьковский угол зрения, под который бралась обычно события в его пьесах, и на то, какие именно события, ситуации, конфликты, какие именно стороны жизни больше всего привлекали к себе внимание драматурга.

3

Какого же рода конфликты больше всего разрабатывал Горький в своих пьесах и с какими сторонами действительности были эти конфликты связаны? Добролюбов указывал, что Островского особенно занимали «отношения семейные и отношения по имуществу» и что именно поэтому «сюжеты и самые названия» его пьес вращались «около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности»[1]. Добролюбов оговаривался, что сфера «общественной деятельности», то есть политической борьбы, была «мало затронута» Островским, но объяснял это характером самой отображенной в его пьесах среды и показывал, какой огромной глубины социальных обобщений достигал драматург на этом своем материале. Мало затронута была сфера политической жизни и в чеховской драматургии, где на первый план выдвинулись новые конфликты, связанные с иными, чем у Островского, сторонами действительности.

Герои Островского сталкивались с более или менее воинственными представителями партии богатых и «своевольных». Противники чеховских героев были уже иными: львовы, серебряковы и прочие этого ряда были страшны не сами по себе, а как «знамения времени», того пустого и хмурого времени, которое стремилось убить души чеховских героев, погрузив их в тину мелочей. Поэтому их противники порой даже совсем не выходили непосредственно на сцену, как Протопопов в «Трех сестрах». Те события, которые могли бы составить сюжет пьес Островского (например, попытки Нины Заречной найти свое место в искусстве и в жиз-

[1] Н. Добролюбов. Собр. соч. в 3 томах, т. 2, 1952, стр. 177.

ни), происходили в чеховских пьесах обычно между актами: автора занимали не столько эти события, сколько их итоги, сколько те следы, которые они оставили в душах героев. Особое значение «подтекста» в драматургии Чехова тем и объяснялось, что главные бури разыгрывались здесь в сфере душевных переживаний героев, возникая под покровом обычного, как будто совсем «бессобытийного» бытия. Конфликты чеховских пьес не теряли от этого ни социальной значительности, ни сюжетной остроты, ибо все то, что происходило здесь в душах героев, вырывалось в конце концов наружу и порождало напряженнейшие столкновения между персонажами, имевшие важные, решающие последствия для них.

У Горького, как и у Чехова, столкновения имущественного порядка стали играть подчиненную роль, но подчинены они были в его пьесах именно тем конфликтам, которые остались мало затронутыми в чеховской драматургии: конфликтам политическим. При этом Горький, как и Чехов, интересовался больше всего отражением этих конфликтов в душевном мире героев — процессы, происходившие в их сознании, оказывались у него часто главными пружинами всего действия. Но если Чехов рисовал душевные драмы, трагедии, порожденные эпохой общественного застоя, то Горький — душевные сдвиги, порожденные эпохой величайшей общественной ломки.

Известно, что в жизни бывают такие моменты, когда во взаимодействии базиса и надстройки, практики и теории, общественного бытия и общественного сознания решающую роль начинают играть надстройка, теория, сознание. Это происходит в те моменты, когда развитие общества упирается в необходимость коренного изменения старой надстройки, в необходимость выработки новой теории, в необходимость решительной перестройки всего сознания людей. Поясняя эту важную мысль классиков марксизма-ленинизма, Мао Цзэ-дун пишет в своей работе «Относительно противоречия»: «Когда нужно выполнить какое-либо дело (безразлично какое), но для этого нет определенного направления, метода, плана или установки, тогда выработка направления, метода, плана или установки становится главным, решающим» [1]. Горький изображает обычно героев в те моменты их жизни, когда главным и решающим для них становится необходимость выработать направление и план дальнейшей жизни. Этим мы отнюдь не хотим сказать, что у Горького герои больше говорят и думают, чем действуют. Нет, самые их раздумья таковы, что они неизбежно порождают жаркие схватки персонажей друг с другом, ибо душевные процессы здесь взяты именно в те моменты, когда они становятся главными двигателями событий, и взяты как отражения тех процессов, которые происходят в большом мире истории, где определяющей тоже становится — в масштабе жизни целых классов — выработка направления, метода, плана, установки.

Уже в пьесе «Мещане» определился особый, горьковский угол зрения на вещи, придавший такое своеобразие его драматургии. Персонажи связаны здесь сложнейшими личными отношениями: Нил и Поля любят друг друга, в то время как Татьяна любит Нила, а Тетерев — Полю; Петр любит Елену, ввергая в тяжелую тревогу своих почтенных родителей. Словом, в пьесе происходит немало такого, что, развиваясь в сфере индивидуальных отношений, само заставляет героев раскрыть важные черты их характеров. Далее выясняется, что Нил не может любить Татьяну уже по одному тому, что она — Бессеменова, что в ней, в ее безверии и пессимизме получает выражение тот же бессеменовский мещанский строй души, а Поля предпочитает Тетереву Нила уже по одному тому, что видит в последнем настоящего героя, одного из тех, кто способен изменить мир. Как уже говорилось выше, все переживания, все страхи Бессеменовых вызва-

[1] Мао Цзэ-дун. Избранные произведения, т. 2, 1953, стр. 449.

ны в последнем счете начавшимися историческими сдвигами, приближением революционного взрыва, ломкой привычных отношений и связей. И здесь обнаруживается, что главное внимание драматурга сосредоточено именно на тех персонажах, которые стоят перед необходимостью выработки плана дальнейшей жизни, и именно на тех эпизодах, где это проявляется с наибольшей силой. Нил заявляет во втором акте пьесы, имея в виду свою жизнь в доме Бессеменова: «Я умею оттолкнуть от себя в сторону всю эту канитель. И скоро — оттолкну решительно, навсегда...» Он и делает это в последнем акте пьесы, в ее кульминационной сцене. Перед необходимостью выработки новых жизненных установок — в данном случае новых форм самозащиты — стоят и бессеменовы, напуганные «страшным» временем, выдвинувшим на авансцену историю Нила и его братьев по классу. Именно в этих «внутренних» процессах оказываются скрытыми главные пружины всего «внешнего» действия. Так и в «Дачниках» одни из персонажей, заражаемые революционным подъемом, ищут новых, более решительных форм борьбы, а другие, испуганные этим подъемом,— новых, более гибких форм оправдания своей пассивности и своего ренегатства. Не случайно главной героиней этой пьесы оказывается Варвара Басова, для которой процесс переоценки ценностей и выработки направления дальнейшей жизни приобретает особенную важность. Так и в пьесе «Враги» мы застаем героев в момент их самоопределения, когда народ подходит к сознанию необходимости штурма вражеской крепости, а скрытые враги народа оказываются вынужденными сбросить с себя маски и перейти от метода фальшивых компромиссов к методу прямого террора. Горький показывал,— и показывал еще глубже своих великих предшественников, даже таких, как Островский, — отношения «по имуществу». Его мировоззрение позволило ему разоблачить до конца собственническую природу мещанина Бессеменова, буржуазного интеллигента Басова, капиталиста Захара Бардина и других эксплуататоров. Но он сосредоточил главное внимание не на проявлениях их стяжательских стремлений, хищнических повадок и т. п., а на процессе их духовного перевооружения, потому что этот процесс определял в избранной ситуации всю их социальную практику и был связан с теми историческими сдвигами, которые решали судьбу всего собственнического строя жизни.

Своеобразие горьковского построения коллизий сказалось с особенной полнотой и ясностью в его последних пьесах: «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие». В этом отношении «Булычов» является едва ли не самой характерной пьесой Горького. В соответствии с давней традицией реалистической драматургии — традицией Щедрина, Островского и других — Горький широко показывает борьбу за булычовское наследство, развернувшуюся между разными группами персонажей. Но остро начатая сюжетная линия как будто не получает в пьесе никакого завершения — мы так и не узнаем, кому удалось победить в этой борьбе.

Горький раскрывает в своей пьесе и весь трагизм переживаний Булычова, понявшего перед лицом смерти бесплодность всей своей жизни. Но и эта сюжетная линия как будто не получает завершения уже по той простой причине, что Булычов в пределах пьесы не умирает. Эти особенности пьесы «Егор Булычов и другие» породили версию об отказе Горького от «законченного» сюжета и «законченной» композиции, об его принципиальной установке на разрозненные «сцены» и т. п. А между тем здесь есть и четкий, острый сюжет, и четкая, удивительно стройная композиция, только сюжет и композиция, связанные с общим своеобразием горьковского драматургического мастерства. Егор Булычов взят именно в момент страстной и мучительной переоценки ценностей, когда главным для него становится решение вопроса об истинности основного закона буржуазного бытия — закона взаимного пожирания и истребления людей, того закона, который казался ему прежде установленным навеки. Душев-

ный кризис Булычова обострен его болезнью, сознанием близости смерти, но не в этом главное: его кризис является отражением кризиса всей капиталистической системы, начавшегося в ходе первой мировой войны. Вот почему булычовская переоценка ценностей, его безуспешная попытка — безуспешная потому, что Булычов слишком глубоко проникся индивидуализмом,— освободиться от оков буржуазного сознания оказывается источником яростных столкновений между персонажами, основой необыкновенно острой и значительной коллизии. Борьба Мелании, Павлина, Башкина и других против Булычова — это борьба за сохранение веры в «волчий закон капитализма», за сохранение тех иллюзий, без которых капиталистический строй не может существовать. Они борются за идейное основание всего буржуазного бытия, закачавшегося под ударами революции. Этот конфликт, а он-то и есть главный конфликт пьесы, раскрывается со всей последовательностью, широтой и остротой, имея четкое начало и столь же четкий финал и являя собой один из величайших образцов единства и богатства действия.

Процесс переоценки ценностей, но связанный уже не с попыткой оттолкнуться от буржуазного класса, а с попыткой спасти его, не с самоотрицанием, а с самозащитой, определяет главный конфликт и в пьесе «Достигаев и другие», и в пьесе «Сомов и другие». В первой из них буржуа оказывается вынужденным пересмотреть всю свою тактику перед лицом победоносной Октябрьской революции; во второй — защитник старого мира, инженер-вредитель, переживает процесс окончательного идейного самоопределения в период «великого перелома» в жизни советского народа — развернутого наступления социализма по всему фронту.

Три акта пьесы «Достигаев и другие» — три этапа достигаевских поисков выхода из тупика. Вначале он, прикрываясь маской «беспартийности», присматривается, прислушивается, подсчитывает силы своих и чужих; затем, столкнувшись с большевиком Рябининым, он окончательно убеждается, что силой революцию уже не остановишь, что надо уйти в подполье, чтобы готовить удар новому строю в спину; наконец, мы видим его начавшим выполнять этот план: Достигаев прикидывается «сочувствующим», «клеймит» тех, кто совершает «преступление против народа», пытается втереться в доверие к новой власти. Именно потому, что за Рябининым пошли народные массы, именно потому, что и крестьянин — Бородатый солдат, и интеллигент Тятин, и даже забитая монастырская служка Таисия сбрасывают с себя ярмо рабства и вступают на путь строительства новой жизни, Достигаев вынужден перестроиться и перевооружиться. Горький разоблачает не просто Достигаева, а «достигаевщину»; он показывает, как империалистические хищники вырабатывают в условиях победного шествия революционного народа гнусную тактику действия «тихой сапой», ту тактику, которой и сейчас пользуется подлейшее вражеское отребье. Так и вредитель, агент фашизма Сомов, предпринимая последнюю отчаянную попытку остановить Советское государство на пороге социализма, вынужден мобилизовать все свои «идеологические» ресурсы. Характерно, что кульминационной сценой этой пьесы, в которой показана смертельная схватка двух враждебных классовых лагерей, является сцена объяснения Сомова с женой, когда он, проверяя самого себя, раскрывает перед ней свою «идейную» платформу. Этой платформой оказывается старенькая реакционная «теория» о «героях и толпе». Роль пассивной, рабски покорной «толпы» Сомов отводит народу, а себе — роль «героя», «вождя», нового Наполеона. Новоиспеченный бонапартик оказывается маленьким подлым зверем, движимым лишь чувством страха. И если в процессе развертывания коллизии пьесы раскрывается реальное политическое содержание сомовской «теории» как обоснования авантюристической и бандитской практики наймитов империализма, то здесь же

раскрывается и ее жалкая сущность, свидетельствующая об идеологическом бессилии буржуазии, об ее полном моральном банкротстве и о близости ее конца. История германских, итальянских и иных фашистских «наполеончиков», история фашистских наймитов, проникавших в нашу среду и пытавшихся поколебать несокрушимое единство советского народа,— все это показало, какой жизненно важный конфликт отразил Горький в своей пьесе и как глубоко он этот конфликт разработал, создав напряженную, стремительную коллизию.

Интерес Горького к указанного рода конфликтам определил многие особенности его драматургического мастерства, его языка и стиля. В частности, в несомненной связи с отмеченным своеобразием конфликтов находится такая черта языка горьковской драматургии, как афористичность. Персонажи, стоящие перед необходимостью выработать новые установки или произвести проверку старых, естественно «создают» такие словесные формулы, которые должны выразить их кредо. «Прав — не дают, права — берут»,— говорит Нил. И он же говорит: «Нет такого расписания поездов, которое бы не изменялось!..» В этих словах заключена не просто революционная мудрость, в них — конкретный план революционных действий. Что могут противопоставить этому выводу бессеменовы, думающие лишь о самозащите, о спасении привычного мещанского бытия? Старик Бессеменов выступает в защиту пошатнувшегося «порядка»: «Само солнце восходит и заходит аккуратно, так, как положено ему от века... а уже ежели в небесах порядок, то на земле — тем паче быть должно...» Петр — тот просто истошно кричит: «Я не мешаю, я не хочу никому мешать, но не мешайте и мне жить так, как я хочу!» В краткие, меткие формулы воплощает выводы своих раздумий Булычов: «Одни — воюют, другие — воруют»; «Воруешь — не ты — рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор...» Что могут противопоставить этим выводам антагонисты Булычова? «Не настаиваю ни на чем, ибо все колеблется» — вот вся «мудрость», все «мировоззрение» попа Павлина.

Легко понять, почему Станиславский и Немирович-Данченко обрели ключ к драматургии Горького, «настоящий метод» играть его пьесы, лишь придя к выводу о необходимости «докладывать» роли. «Докладывать» роли — значило заботиться больше всего о том, чтобы зритель со всей отчетливостью воспринимал и запоминал словесные формулы горьковских героев, те крылатые слова, в которые отлились их раздумья, их попытки найти путь к новому в жизни или защититься от него. Станиславский говорил: «Горького надо уметь произносить так, чтобы фраза звучала и жила» [1]. Конечно, то же самое можно было бы сказать и о любом великом предшественнике Горького, например, об Островском, которого Горький особенно ценил именно как знатока языка. Но в замечании Станиславского было и нечто относящееся специально к Горькому, к афористичности его стиля: здесь было подчеркнуто значение отдельной фразы как маленького художественного целого, как изречения, воплощающего в себе законченную мысль, законченный вывод. При указанном своеобразии конфликтов такие афористические формулы, как и некоторые другие элементы горьковского стиля и языка, приобретали характер опорных пунктов драматического действия. Напомним, что Горький, считая язык «первоэлементом» литературы, отводил ему особенно высокую роль в драматургии. В комедии и драме, неоднократно утверждал он, слово имеет гораздо более веское и внушительное значение, чем в романе, в повести. Иначе и не мог думать драматург, изображавший в своих пьесах такие конфликты, такие жизненные ситуации, при которых слово становится делом — огромной материальной силой, способной затормозить течение жизни или двинуть ее далеко вперед.

---

[1] К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, изд. 8-е, 1948, стр. 345.

* * *

Отмеченные черты драматургического наследия Горького имеют исключительно большое значение и для киноискусства.

Горький, поднимая на новую высоту драматургические принципы своих великих предшественников, показывал в своих пьесах «большой мир» истории. Специфика кино позволяет с особенной широтой осуществлять эту задачу. Характерно, что когда Горький хотел написать киносценарий по пьесе «На дне», он начал с того, что изобразил персонажей пьесы «по пути на дно», то есть расширил рамки их биографий и общий исторический фон. Иными словами, в фильме «На дне» могло найти непосредственное отображение многое, что в театральных постановках этой пьесы должно было лишь чувствоваться за кулисами. К этому надо добавить, что Горький, говоря о киноискусстве, подчеркивал его способность широко охватывать исторический процесс, давать развернутые картины эпохи. Однако воспроизводить весь «большой мир» истории, определяющий судьбы героев, киноискусство также не может, да и не должно. Масштабность и здесь определяется не столько широтой исторического фона, сколько широтой и глубиной изображения характеров, на что и следует обращать главное внимание, как этому учит творческий опыт Горького.

В киноискусстве еще шире, чем в искусстве театра, может раскрываться такая черта реалистической драматургии, как многоконфликтность. Но из этого следует, что именно здесь особенно важна определенность главного конфликта, четкость сюжетного развития, стройность композиции. Может показаться, что к искусству кино нельзя полностью отнести замечания Горького о языке драматургии, поскольку кинодраматургия использует для характеристики персонажей не только диалог, не только речевой язык, но и описательный элемент, к тому же очень своеобразный, отличный от соответствующего элемента повествовательной литературы. Однако и такой вывод был бы совершенно неверным. «Нехватает героям советского кино характерности» [1],— говорил Горький, имея в виду прежде всего неполноту и невыразительность речевой характеристики героев в некоторых советских фильмах. И Горький критиковал те фильмы, в которых «язык кино» был, в сущности, противопоставлен языку как таковому и в которых внутренний мир героев оказался поэтому затемнен, сужен, «раздавлен тяжестями вещества материи» [2]. Добавим, что в кино именно в силу его специфики должно найти особенно широкое развитие некоторые черты языка горьковской драматургии, в частности, такая черта, как афористичность, позволяющая давать краткие и необыкновенно концентрированные речевые характеристики героев.

«Кино требует действия»,— говорил Горький, а нам известно, какое содержание вкладывал он в это понятие: драматическое действие образуется, по Горькому, из столкновения характеров, определяется социальной и индивидуальной природой этих характеров и воспроизводит их развитие, их рост. Горький считал, что в центре кинодраматургии, как и драматургии вообще, должен стоять человек, герой, характер, взятый в таких ситуациях, которые заставляют его особенно активно действовать и бороться. Вот почему Горький критиковал те фильмы, в которых «человек не властвует делом», а раздавлен им, и вот почему он высоко ценил такие фильмы, как «Чапаев», где человек показан как творец истории, и приветствовал каждую попытку создания фильмов о героях революции.

Узнав о предполагавшейся работе над фильмом о Камо, Горький писал в одном из своих писем в 1931 году: «Такие фильмы нам необхо-

---

[1] М. Горький. О кино, газета «Кино», 23 июля 1935 г.
[2] М. Горький. Литература и кино, газета «Кино», 17 апреля 1935 г.

димы. Их воспитательное влияние на молодежь должно быть огромно и глубоко... Нужно показать Камо так просто и правдиво, таким бесконечно храбрым, спокойным и ясным, каким он был. Он был человеком без позы и был художником революции» [1]. Занятый осуществлением других творческих замыслов, Горький вынужден был отказаться от создания сценария о Камо, но мы можем судить о том, каким бы выступил легендарный герой-коммунист в сценарии, если бы последний был написан Горьким. Мы можем судить об этом по горьковскому очерку «Камо», опубликованному в 1932 году. Горький хотел, чтобы Камо был показан как герой нового типа, не противостоящий массе, а неразрывно связанный с ней, как человек, который, совершив изумительные подвиги, «остался простым, милым товарищем» и всегда говорил «больше о товарищах, меньше о себе» [2]. Интересно отметить, что почти одновременно Горьким был создан другой очерк, где речь шла о «героях» совсем иного типа — об эсеровских «наполеончиках», которые ставили себя над «толпой», но «оказались морально ниже любого из «толпы»...[3] Вот тот круг идей, который занимал Горького, когда он обдумывал фильм о Камо, как о выразителе массового героизма народа. Известно, что в это время Горький работал над пьесой «Сомов и другие», где воплощен тот же круг мыслей. Иными словами, Горький подсказывал деятелям киноискусства те мысли, идеи, темы, которые волновали его самого как драматурга.

Глубоко проникать во внутренний мир героя, показывать такие душевные процессы, с которыми связаны решающие сдвиги во всей его жизни, раскрывать огромную материальную силу мысли и слова — вот те заветы Горького, о которых никогда не должны забывать драматурги, в том числе драматурги кино.

---

[1] «Красная газета», 21 июня 1936 г.
[2] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVII, стр. 340, 342.
[3] Там же, стр. 331.

В. ШКЛОВСКИЙ

О ЖАНРАХ «ВАЖНЫХ» И «НЕ ВАЖНЫХ»

Искусство отражает действительность, но именно для этого художник выделяет узловые пункты, помогающие познать действительность, овладеть ею. Он отбирает факты, приводит их в систему, позволяющую выразить сущность явления, причем эта сущность познается в сопоставлении явлений.

В искусстве предмет познается, анализируется в его противоречии, в событиях, в том, что мы называем сюжетом.

В каждом произведении своя система отбора, своя система анализа действительности, и осознание системы приводит к понятию жанра.

Понятие это, близкое понятию р о д а, в общем еще довольно мало определено.

В. Белинский в 1841 году собирался написать «Теоретический и критический курс русской литературы»; он напечатал план книги и обнародовал первые главы, назвав их «Разделение поэзии на роды и виды».

В эпосе, предполагал Белинский, изображаются события как таковые, а художник является простым повествователем.

Лирика показывает внутреннюю сторону событий, в которой различаются оттенки духовной жизни человека.

Совокупностью обоих видов он считал поэзию драматическую, в которой события представляются не готовым результатом сокрытых от нее сил; мы видим в ней самый процесс возникновения и развития действия из столкновения индивидуальных воль и характеров.

Белинский стоял на точке зрения исторической подвижности жанров и смены их. В родах поэзии он различал виды.

Одним из видов драматической поэзии рядом с комедией и трагедией Белинский считал драму, в которой характеры и положения трагические, но развязка почти всегда счастливая.

В эпосе он различает как особый вид роман — эпопею нового времени.

Идеалистическому утверждению, что искусство гибнет, разлагается, Белинский противопоставил идею создания новых жанров, утверждая, что как есть идеи времени, так есть и формы времени.

Поэтому в 1842 году Белинский резко выступил против брошюры К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова или мертвые души». К. Аксаков утверждал, что «созерцание Гоголя древнее, истинное, то же, какое и у Гомера... из-под его (Гоголя.— *В. Ш.*) творческой руки восстает, наконец, древний, истинный эпос».

О труде К. Аксакова отрицательно высказался и Гоголь. Он стоял тогда на точке зрения Белинского и хотел издать «Учебную книгу словесности для русского юношества».

В интереснейшем проспекте книги Гоголь развивает мысль об исторической смене жанров. Делит он жанры по-новому, вводит новые жанры или виды творения, например считает самостоятельным видом «думу».

Драматическая поэзия у Гоголя не отделена от повествования. Один из разделов так и называется: «Поэзия повествовательная или драматическая». Гоголь требует от такой поэзии реализма в изображении живых лиц, требует, чтобы «происшествия казались живым, естественным случаем».

Выделяет Гоголь так называемые «меньшие роды эпопей»: к таким он относит романы Ариосто и Сервантеса, а также (не называя прямо) и «Мертвые души», которые сам определил как поэму.

В такой эпопее Гоголь хотел видеть «земную, почти статистически схваченную картину недостатков».

Работа Гоголя показывает все значение проблемы жанров, связь его идей с идеями Белинского и необыкновенную конкретность гоголевского мышления.

Таким образом, мы видим, что вопрос о жанрах имеет огромное значение, но сами жанры — явление подвижное, важное нам именно своей подвижностью. Сам творец должен ощущать жанровую принадлежность своего произведения, иначе у читателя-зрителя не будет ключа к пониманию стилистического единства произведения.

Для Пушкина существенно, что «Евгений Онегин» не просто роман, а роман в стихах, что это не сатира.

Из-за малого количества кинокартин, выпускаемых за последнее время, мы старались снимать только самые значительные произведения, самые необходимые. В результате у нас родилось неправильное представление о жанрах. Нам показалось, что есть жанры важные и неважные. К важным мы относили эпические жанры, понимая их несколько в духе поэтики XVIII века, когда восхваляли Хераскова за то, что он написал «Россиаду».

В том, что такая точка зрения существует, можно убедиться и из случайных высказываний.

Автор многих текстов к научно-документальным лентам Б. Агапов, который в то же время является талантливым беллетристом, написал статью «Памяти Всеволода Пудовкина» («Литературная газета» № 78 от 2/VII 1953 г.). В статье есть точные, художником увиденные подробности,— эта точность идет от таланта Агапова,— но есть и неверные утверждения.

«Патриотизм, человечность, величие подвига, призыв к борьбе, красота мужества — все эти высокие темы, — пишет Б. Агапов, — находят свое выражение в формах монументальных, эпических, то есть наиболее трудных для искусства. Широкое обобщение, исторический охват событий не мирятся ни с забавностью, ни с камерными подробностями быта. Из арсенала искусства художник отбрасывает больше, чем принимает, и мужественно отказывается от многих средств, которые в иных обстоятельствах дали бы возможность снискать быстрое и легкое признание зрителей».

Почему я считаю это утверждение неверным и основанным на предрассудках?

Прежде всего потому, что оно утверждает неравноценность жанров. Получается, что рассказы Гоголя, Горького или Чехова не выражают патриотизма, человечности и не могут вообще выразить важную, высокую тему, потому что они не монументальны.

Это утверждение ложное. Рассказы Гоголя патриотичны. «Скрипка Ротшильда» Чехова, или его «Палата № 6», или «Скучная история» выражают высокие идеи, побуждают к протесту, к борьбе.

Жанры отличаются между собой не возможностями выразить ту или другую сторону жизни, а способами выражения жизни.

Неверно и утверждение Б. Агапова относительно эпоса. Эпос может передавать камерные подробности быта. Напоминаю, сколько бытовых подробностей в «Войне и мире», в «Анне Карениной», в «Мертвых душах», в «Евгении Онегине». Напоминаю, как много таких подробностей в «Одиссее» Гомера, как точно и «камерно» описано в «Иллиаде» прощанье Гектора с Андромахой.

Отличие романа от древнего эпоса не в том, что эпос не включал камерной подробности быта; в русском эпосе бытовых подробностей очень много, и есть в нем юмор, есть сарказм.

Точность наблюдения в эпосе поражает, и эпос является одним из источников наших знаний о прошлом.

В эпических произведениях самого Пудовкина — в «Суворове», «Минине и Пожарском» — есть камерные подробности.

Заблуждение, с которым мы встретились, широко распространено. Авторы отказывались от конкретности в изображении ради того, чтобы передать выдуманную, ложноклассическую монументальность.

Эта монументальность не нужна была Гомеру, который изображал Одиссея в обществе свинопасов, изображал ссору паразитов, рассказывал о стирке белья и о чем угодно, что входило в систему событий, которые ему были интересны.

Система сравнения народного эпоса «не монументальна». Аякса, отступающего под ударами врагов, Гомер сравнивал с ослом. Это сравнение простодушное, потому что Гомер не думал ни о какой монументальности.

Начиная разговор о жанрах, мы прежде всего должны говорить об их равноправности.

Дальше мы должны понять, что жанры создаются, а не только осуществляются; создаются они в борьбе нового содержания со старой формой. Целью этой борьбы является правдивое, всестороннее, исторически конкретное отражение действительности.

Необходимость жанров объясняется тем, что без осознания жанрового единства трудно вводить читателя или зрителя в систему мышления автора.

В то же время самый жанр существует в процессе своего становления и разрушения, он противоречив. Так, в русской народной песне певцы иногда перемешивают строфы разной эмоциональной тональности. Смешное и трогательное должно сталкиваться, и это столкновение не разрушает жанра, а является его признаком, жанровым средством.

Так работал Шекспир, так работал Гоголь.

И тут одна подробность: в искусстве не надо важничать, не надо думать, что вот я сейчас скажу нечто эпическое, необыкновенное; надо стремиться сказать правду. Правда преодолевает ошибки, правда сама создает новую форму.

Когда-то романтик Шатобриан в своих так называемых «Замогильных записках» писал: «Шекспир при жизни никогда не думал о жизни в потомстве».

Стремясь выразить свою душу, стремясь передать свое видение жизни, Шекспир создавал великие драматические произведения, в то же время очень точно ощущая новый жанр, им создаваемый.

Вспомним, насколько сложен и жизненно правдив образ Чапаева.

Чапаев — великий полководец, человек неисчерпаемого мужества, изобретательности и самопонимания. В то же время в нем есть черты унтер-офицера старой армии. Это очень точно показано в его отношениях с ветеринаром. Характер Чапаева дан в становлении, исследуется в разных сюжетных положениях. Отдельные эпизоды имеют своеобраз-

ные, часто юмористические завершения, вызывающие иногда у зрителя новое понимание происходящего. Таково, например, окончание одного из эпизодов, когда Петька стреляет в воздух и говорит толпе: «Тише, граждане, Чапай думать будет!»

Именно многогранность характера Чапаева делает его образ эпическим.

О зарождающемся в России литературоведении Гоголь писал, как о науке, «окинутой русским взглядом, всеозирающим, расторопным, отрешившимся от всех сторонних влияний, ибо русский отрешился даже от самого себя, чего не случалось доселе ни с одним народом».

Сейчас мы можем по-новому и более глубоко понять традицию великого русского искусства. Я напоминаю о следующих словах Пушкина:

«Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная. Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии».

Пушкин, так же как и Гоголь, подчеркивает народное происхождение высоких жанров и в то же время говорит о том, что жанровому единству не противоречит включение в произведение эмоционально разных величин.

Чего требует Пушкин от современного ему искусства театра, какие задачи он ставит перед ним?

Он говорил о трагедии:

«Как ей перейти... к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла... где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?»

Пушкин считал народ судьей искусства и создателем искусства.

Необходимо уточнить представление о «площадности».

«Площадным» Пушкин считает и Шекспира, говоря, что его герой «выражается... как конюх».

Простота выражения не исключает, а усиливает язык чувств.

Сам Пушкин говорил о народном красноречье; это понятие у него связывалось то с речами Минина, то с языком воззваний Пугачева.

Итак, мы должны стремиться к созданию народной комедии, включающей в себя драматические элементы. Смех должен быть поддержан жалостью и ужасом.

Комедии Аристофана разрешали самые сложные политические вопросы, говорили о высоких человеческих чувствах, о патриотизме. Именно аристофановскую комедию с ее общественной широтой и народностью Гоголь в своем «Разъезде» противопоставлял поздней европейской комедии.

Нам нужны сейчас комедии, нужно широкое восприятие нашей жизни. Жизнь наша великая, поэтому изобразить ее средствами парадными нельзя, можно только правдивыми.

В комедиях может быть и страшное. Комедия иногда прерывается для того, чтобы зритель ощутил серьезность противоречий, скрытых смехом.

Наши комедии могут, должны включать в себе и трогательное, человечное.

Такой комедией было произведение Б. Барнета «Окраина» с большой темой дружбы народов и с прекрасным мягким юмором.

Трогательное в комическом показывал Я. Протазанов в картине «Дон Диего и Пелагея».

Трогательное есть в комедиях Пырьева.

У Толстого в «Живом трупе» художник Петушков говорит Феде Протасову, что в живописи по закону контраста только тогда можно добиться вполне яркокрасного цвета, когда кругом будет зеленый.

И жанр при своем единстве может включать в себе элементы как бы ему чуждые, но в то же время подчиненные единству.

Юмор входит в творчество Шолохова — создателя крупных эпических произведений. «Василий Теркин» Твардовского включает в себя точные бытовые подробности, пронизан юмором, а это произведение эпическое.

Поэмы Маяковского жанрово определенны, но они весьма разнообразны даже ритмически, так же как и поэмы Некрасова, в соответствии с разнообразием явлений, в них столкнутых, в соответствии с теми противоречиями, которые вскрываются этими поэмами для познания сущности явлений.

Итак, начнем разговор о жанрах с признания равноправности жанров и с точного знания, чем были жанры прежде. Когда мы признаем равноправность жанров, то наше обращение к комедии или к «комической» не будет для нас отступлéнием. Мы будем понимать, что Аристофан в своих комедиях передавал патриотизм, человечность, красоту мужества, он призывал к борьбе.

Я оттого так подробно остановился на случайном высказывании Б. Агапова, что оно отражает собой распространенные предрассудки, которые накопились вследствие забвения опыта классиков и лучших произведений нашего кино. Предрассудки мешают нам видеть те различия в жизни, которые притупляются в обычном восприятии, но должны быть обнаружены искусством, для того чтобы мы отделили в жизни новое от старого, для того чтобы через многократное исследование жизни всеми средствами, всеми жанрами искусства мы шли к познанию будущего.

Говоря о жанрах, мы должны не забывать, что кинематография сама по себе представляет некоторый самостоятельный род искусства.

Упоминание об этом иногда вызывает раздражение у людей неорапповского типа: они думают, что это какой-то рецидив формализма.

Разберем вопрос о том, что происходит, когда забывают о художественных формах, свойственных кинематографии.

Кинематография основана на драматургии, потому что изображает человека в действии, исследует жизнь в ее становлении. В то же время кинематография не ограничена сценическими рамками. Мы видим киноактера в жизненной обстановке, на улице, в лесу, на производстве. Сама манера игры у них иная, чем драматического актера, и это превосходно понимали великие актеры МХАТ — Москвин, Качалов, Леонидов.

Писатель-беллетрист может сделать отступление, для того чтобы истолковать действия героя. Драматург действует репликой.

Поэтому только в кинематографии достигается соединение повествовательного и драматического жанров.

У Гоголя вся обстановка провинциального города дается в описаниях и диалогах героев. Мы видим, каков город, из распоряжений, которые отдает городничий.

В кино можно этот город показать — показать короче и не менее действенно. Режиссер В. Петров поступил правильно, когда в кинематографическом роде искусства вышел из пределов театральной условности. Можно возражать только против того, что он делал это довольно робко.

В «Анне Карениной» показана вся Россия, показано, как все «переворотилось и только укладывается». Инсценировка МХАТ сузила произведение Толстого, передав лишь личную историю Карениной. Левина в произведении нет совершенно. Значимость произведения от этого, конечно, уменьшилась, но театр не имел другого пути.

Когда сценическое произведение снимается на кинопленку, то совершенно не обязательно условности театра дублировать кинематографическим способом. Для исследования особенностей характера Анны Карениной и ее мужа у Толстого построена сцена скачек, она дана очень реальной, в ней развернут третий характер — Вронский.

Театр не мог показать Вронского из-за условного единства театральной площадки, не мог театр показать и самые скачки.

Но когда в фильме-спектакле скачки тоже оказываются за кадром, это раздражает зрителя, вызывает его протесты. Здесь авторы фильма проявили своеобразный формализм, сохранив условность во имя формальных соображений.

Вопросы кинематографических жанров должны решаться с учетом своеобразия кино как искусства, обладающего особыми средствами передачи и анализа явлений действительности.

Создавая новые жанры, мы должны не бояться «условного», «площадного» жанра, так называемой комической.

Комическая — это короткая комедия, комедия положений, с актером, который очень часто переходит из одной ленты в другую, действует в знакомой зрителю обстановке, но в этой обстановке обнаруживает неожиданные ее черты, сатирически освещая действительность.

Мы не должны бояться условной сатирической комедии.

Мы должны развивать и лирическую комедию.

Но мне думается, что основным жанром в результате окажется тот, в котором, говоря словами Пушкина, будут совмещены «смех, ужас и жалость». Недаром сам Пушкин включал площадные сцены в своего «Бориса Годунова».

Сохраняя верность действительности и именно для того, чтобы ее передать, советская кинематография должна, исходя из присущих ей возможностей, развивать все разнообразие жанров, не забывая, в частности, важности комедии и не считая, что обращение к комедии является каким-то отступлением от какого-то недостигаемого сверхжанра — эпоса.

А. ТАЛАНОВ

ПЬЕСА И СЦЕНАРИЙ

Литературно - художественные журналы не уделяют должного внимания кинодраматургии. Даже лучшие сценарии печатаются в них от случая к случаю, а критические статьи о произведениях кинодраматургии вовсе не появляются на их страницах. Такое отношение редакций журналов к сценарной литературе, видимо, объясняется непреодоленным еще мнением, что сценарий не заслуживает такого же внимания, как роман, повесть, пьеса. Нет нужды доказывать нелепость подобного взгляда, к сожалению, еще довольно широко распространенного.

Вот почему всяческого одобрения заслуживает инициатива журнала «Звезда Востока» (орган Союза советских писателей Узбекистана), опубликовавшего в № 2 этого года сценарий «Новоселье», написанный Б. Ласкиным и Н. Рожковым по мотивам пьесы А. Каххара «Шелковое сюзане».

Пьеса «Шелковое сюзане» построена на типичном для нашей жизни конфликте между новым, творческим началом со всем старым, отсталым, тормозящим успешное движение вперед. Наличие этого конфликта, составляющего драматургическую основу пьесы, придает ей действенность, динамичность.

Пьеса рассказывает о самых, казалось бы, заурядных, будничных событиях. Однако изображение простых, обычных явлений жизни не помешало автору показать поэзию трудовых будней через раскрытие человеческих характеров в их сложных взаимоотношениях.

Главные героини пьесы—две старые узбекские женщины Холнисо и Хамробиби, не избавившиеся еще от пережитков и предрассудков прошлого, отсюда неизбежны столкновения, когда они соприкасаются с явлениями современной действительности. Возникают острые противоречия и между ними самими. Но при всем этом обе они постепенно проникаются сознанием новой жизни.

В пьесе нет резко отрицательных персонажей. Она вообще не ставит и не решает задач сатирического обличения, хотя события ее наполнены борьбой с отсталым мировоззрением. В соответствии с избранным жанром автор развивает действие в атмосфере легкой комедийности, юмора и веселой непосредственности.

В то же время следует сказать, что комедия написана неровно. Острота основного конфликта между Холнисо и Хамробиби заметно сглаживается уже в середине действия, и потому автор вынужден ввести новый конфликт между старым колхозником Мавлоном и его молодым соперником в труде Дехкамбаем. Так возникает тема, несколько оторванная от общего замысла.

Серьезным недостатком пьесы является и то, что, ярко показывая характеры пожилых людей, автор менее интересно нарисовал образы представителей молодого поколения.

С другой стороны, ограниченные возможности театральной сцены не позволяли широко и наглядно показать труд колхозников-хлопкоробов, борющихся за высокие урожаи в Голодной степи. Здесь драматург должен был бы найти действенное решение этой темы в поступках и диалоге персонажей. Но о многих событиях, например об угрозе затопления полей, о сборе хлопка, соревновании хлопкоробов и других, автор нас только информирует репликами своих персонажей.

Наконец, можно упрекнуть автора и в излишней цветистости речи, что вносит в пьесу элемент стилизаторства, условности.

Авторы сценария Б. Ласкин и Н. Рожков, переосмысливая, во многом перерабатывая пьесу, но сохраняя ведущую идею, облекли ее в новую, органическую для экрана форму. Преодолевая элементы условности, стилизаторства в речи героев, они стремились — и небезуспешно — наполнить диалог жизненными, естественными интонациями.

Более заметное место заняли молодые герои: Дехканбай, сын Холнисо, и Хафиза, дочь Хамробиби.

Эти влюбленные друг в друга молодые люди на протяжении всего сценария находятся в гуще событий, характеры их развертываются в поступках. Авторы сценария нашли новые ситуации в развитии отношений между девушкой и юношей, а также между ними и их родителями и дядюшкой Мавлоном.

Новые комедийные положения, введенные авторами сценария в сюжет, юмор в репликах героев, а местами смешные трюки (не будем бояться этого слова!)—все это вызывает смех и делает сценарий «Новоселье» веселой комедией.

Кстати, о веселой комедии... Еще недавно среди некоторых наших кинематографистов бытовал совершенно неправильный взгляд на этот чудесный, любимый народом жанр. «Комедия должна быть... серьезной», утверждали они и делали ее такой «серьезной», что улыбка не появлялась ни на их лицах, ни на лицах читателей сценариев.

«Новоселье»—комедия, в которой серьезные житейские дела хорошо сочетаются с юмором.

Уже с первых строк мы узнаем, что между хлопкоробами соседних колхозов в Голодной степи развернулось жаркое соревнование. Первое место занял колхоз «Новые земли», которым руководит председатель, добродушный толстяк Рахимджан, и где бригадиром работает самолюбивый дядюшка Мавлон. Гордые своими успехами, эти, по существу, простые и честные люди несколько зазнались. У доски почета, где собрались представители двух колхозов, они держат себя вызывающе:

«— Салам, председатели,— приветствует собравшихся Рахимджан. — О чем думы?

— Да вот,—неторопливо начинает коренастый старик, по всему видно—въедливого характера,—почтенный Рахимджан-ака, советуемся мы, как взобраться на эту гору!—он кивает на доску почета.

— И еще спросить у тебя решили,— поддерживает старика юноша со звездой Героя Социалистического Труда на шелковой рубашке,— не скучно ли твоему колхозу там, наверху, хозяйствовать в одиночестве?

— Что сказать вам, люди?—Рахимджан хитро прищуривается.—Не устал наш колхоз на вершине находиться! И по всему видно—не скоро устанет!

— Глупцы сказали: «Догоняем солнце!» И побежали ему вслед,— ни к кому не обращаясь, произносит Мавлон.

— Красота украшает женщину, а скромность мужчину,—отвечает Мавлону богатырского сложения председатель.—Но ответьте вы оба, почему мы все из года в год увеличиваем площадь посева, а вы, колхоз «Новые земли», боитесь новых гектаров?

— Очень они Голодную степь любят,— снова говорит ехидный старичок,— вот и хотят подольше сохранить эту степь нетронутой!

— А я отвечу вам так! — повышает голос Мавлон.—Нам наших гектаров хватит, чтобы среди вас первыми быть!

— Секретарь райкома товарищ Адылов другое говорит!—снова вступает в спор юноша.— Он говорит: «Новый гектар отвоеванной у пустыни земли — новые центнеры хлопка в копилку государства!»

— Мне... нам,—поправляется Мавлон, взглянув на своего председателя,— он этого не говорит!

— Поедемте, Мавлон-ака!—берет бригадира за локоть Рахимджан.— Не будем мешать председателям любоваться на наши показатели.

Они идут к машине».

Несмотря на шутливо-ироническую интонацию этого диалога, чувствуется, что он отражает серьезную борьбу хлопкоробов в соревновании за первое место. Шутка, ирония и вместе с тем серьезное присутствуют и в разговоре Дехканбая и Хафизы, с которыми читатель знакомится на следующей странице.

Молодые люди едут на велосипедах. Между ними происходит нежное объяснение в любви. Они решают соединить свои жизни. Дехканбай говорит:

«— Хорошо, пошлю сватов. Не будем нарушать обычай. Соберем родственников. Напишем твоему дяде, дяде Мавлону. Пусть и он приедет на свадьбу...

— А что ты думаешь,—с достоинством отвечает Хафиза,—дядя Мавлон украсит любую свадьбу... Он знаменитый человек. В Голодной степи его знают все... Я сегодня отправила ему телеграмму.

— Чтобы приехал на свадьбу?..

— Нет, чтобы ждал нас в Голодной степи... Я написала ему, что мечтаю работать под его руководством, слушать его советы, выполнять все его указания точно и беспрекословно...

Дехканбай с искренним недоверием смотрит на девушку.

— Беспрекословно?.. Никогда не поверю, что ты с твоим-то характером, и вдруг образцово-показательная племянница...

— Да!.. Да!.. Можешь не улыбаться! Ты вот лучше подумай, как с нашими матушками быть? Твоя, возможно, смирится... но моя? Никогда!

— Говорить матерям преждевременно. Могут нас еще и не послать.

— Кто может меня не послать? Пешком пойду в Голодную степь! На этом велосипеде доеду!

Выстрел. Это лопнула камера у велосипеда Хафизы.

— Против твоего отъезда не только наши тихие старушки, а даже техника протестует,— смеется Дехканбай».

Развивая действие, авторы используют чисто комедийные приемы, которые нередко смущают иных хмурых критиков, оберегающих комедию от... смешного. Однако комедийные положения, к которым прибегают авторы, не являются в сценарии самоцелью, соответствуют избранному жанру и характерам героев.

Вот один из примеров. На комсомольском собрании выступает секретарь райкома партии Адылов. Он зовет комсомольцев на работу в Голодную степь, где переселенцы уже много сделали, чтобы оживить мертвую землю. Вдруг где-то совсем рядом возникает песня соловья. Это так неожиданно, что собрание замирает.

«— Осень, и соловей запел! Значит, решение будет счастливым!— не то в шутку не то всерьез говорит Адылов.

— Продолжаем собрание, товарищи! — стучит крышкой от чайника Дехканбай.— Кто хочет сказать?

Поднимается паренек:

— Вот в газетах пишут, что нельзя всех посылать, а посылать надо лучших... Это неверно пишут. Я сегодня, например, так себе, средний, а завтра, возможно, Хафизу обгоню... Мы не стоим на месте, я тоже не стою... Мы все не стоим... и...

Здесь соловей так замечательно показывает свое искусство, что оратор умолкает, но сейчас же под сердитым взглядом Дехканбая пробует продолжить:

— Мы все не стоим... и...

Соловей будто нарочно высвистывает подряд все самое лучшее, что есть в соловьиной песне. И «почин», и «хрустальный горошек», и «раскат», и «колокольца».

—Не могу...Соловей перебивает,— говорит оратор и садится на место.

— Давайте послушаем соловья, как говорится, в порядке ведения,— серьезно предлагает Адылов.—А потом продолжим...

Звучит, разливаясь, нежная песнь соловья.

И так хороша эта песня, что невольно соединяются руки влюбленных, хмурые начинают улыбаться, а у Адылова, когда он закуривает, дрожит спичка».

А соловей (да простят это хмурые критики!) оказался вовсе не соловьем, а Аманом, братишкой Дехканбая, который, укрывшись в зелени карагача, искусно подражал пению соловья. Озорной весельчак Аман любит своего старшего брата и во всем слушает его. Но возраст берет свое, и он не может удержаться от озорства, хотя в это время Дехканбай ведет комсомольское собрание.

А вот еще пример уместного использования комедийного приема. Мы видим мрачно молчащую Хамробиби, недовольную своей дочерью, и слышим, как чей-то голос произносит из-за кадра:

«Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают. От любви вас и бранят-то. Все думают добру научить. Ну, а это нынче не нравится».

Хамробиби распаляется от слов невидимой собеседницы, которая, «подливая масло в огонь», продолжает: «И пойдут детки-то по людям славить, что мать ворчунья, что мать проходу не дает, со свету сживает!»

Тут Хамробиби окончательно выходит из себя. Она выключает радио—эти слова лились из репродуктора. Гнев Хамробиби обрушивается на Амана, который, появившись на заборе, требует включения радио. «Это же Алексей Николаевич Островский! Драма! «Гроза»! «Луч света в темном царстве» в четырех действиях».

«— Сегодня не будет темного царства!»,— кричит Хамробиби так грозно, что мальчик кубарем слетает с забора.

Подобные приемы, в ином случае прозвучавшие бы неоправданно и формально, тут вполне уместные, ибо они способствуют раскрытию психологического состояния персонажа.

Приведем другой короткий, живой эпизод сценария. Молодой строитель Никита Мазаев, влюбленный в комсомолку Салтанат, поет трогательную веселую песню. Эта песня захватывает вольных и невольных слушателей. И среди них занятого своей работой колхозного бухгалтера. Заслушавшись, он начинает вертеть ручку арифмометра в ритме веселой мелодии...

Из сказанного, конечно, не следует считать, что сценарий строится только на внешних приемах и трюках. Нет. Главное в нем занимает показ людей, их характеров, их взаимоотношений.

Кинематографическое решение темы позволило авторам сценария расширить рамки событий. То, что происходило в пьесе «за кулисами» и о чем узнавалось лишь со слов действующих лиц, в сценарии получило конкретное воплощение. Авторы широко воспользовались возможностью показать действие на фоне живой природы — показать труд своих героев на колхозных полях. Эти эпизоды не стали иллюстративными, ибо в отличие от пьесы, где основной конфликт строился на столкновении характеров Холнисо и Хамробиби, в сценарии главный драматический узел завязывается в трудовом соревновании самолюбивого старика Мавлона с комсомольцами, которых возглавляет Дехканбай. В перипетиях этого соревнования раскрываются образы героев.

Вот бригадир хлопкоробов дядюшка Мавлон. О его трудовой доблести и достижениях много писали газеты. Это вскружило ему голову. Мавлону начинает казаться, что молодежь, особенно Дехканбай, посягает на его славу лучшего бригадира хлопкоробов в районе. Ущемленное самолюбие заставляет обиженного Мавлона всюду видеть «интриги» и «происки» мнимых врагов. Дело доходит до того, что Мавлон начинает открыто сопротивляться всем начинаниям Дехканбая и других комсомольцев, прибывших в Голодную степь.

Дехканбай понимает душевное со-

стояние Мавлона. Терпеливо и чутко он относится к выпадам и причудам старого хлопкороба. Когда все окружающие начинают осуждать поведение Мавлона, Дехканбай его защищает. Однако Мавлон не верит в искренность своего защитника. Ему кажется, что за этим таится коварство. Отношения между ними становятся все острее и доходят до того, что мнительный, разгневанный Мавлон пишет жалобу на комсомольцев в обком партии. На самом деле в душе он любит молодежь, ценит ее энтузиазм, честное и горячее отношение к труду. Этими мыслями и чувствами он делится в своем письме к сестре.

Мавлон поручает отправить свои письма Салтанат — молоденькой секретарше председателя колхоза. Салтанат, влюбленная в строителя Мазаева, становится настолько рассеянной, что путает адреса на конвертах. Происходит путаница, которая еще более осложняет события, обостряет конфликт между Мавлоном и комсомольцами и, наконец, приводит к развязке — раскаянию и примирению Мавлона с молодежью.

Мавлон, Дехканбай и активные участники конфликта между ними— Хафиза, Салтанат, Мазаев и другие — правдиво выражают простые человеческие чувства и страсти. Им веришь, сочувствуешь, относишься, как к добрым знакомым. В этом сказалось умение авторов, наделивших своих героев типическими чертами советских людей.

Кстати, отметим, что внешняя, на первый взгляд водевильная путаница в отношениях героев звучит так же правдиво, как их чувства и переживания.

Путаница эта по-комедийному смешна и весела. В этом несомненная заслуга авторов, не убоявшихся упреков за использование традиционного водевильного приема.

Сценарий «Новоселье» не лишен и существенных недостатков.

Прежде всего приходится отметить непоследовательность в развитии некоторых образов героев сценария, происходящую от не всегда убедительной мотивировки их поступков.

Выше говорилось, что старые подруги Холнисо и Хамробиби жестоко поссорились из-за предстоящего отъезда их детей в Голодную степь. Особенно разгневалась пылкая Хамробиби. Всердцах она швыряет через забор подарки Дехканбая, сделанные им невесте Хафизе, сопровождая это словами:

«— Нате, берите свои подарки! Если вашему Дехканбаю так хочется жить в Голодной степи, пусть живет! А мою дочь с пути не сбивает... Получше женихи найдутся.

Это окончательно выводит из себя обычно тихую Холнисо.

— Послушайте эту квакающую лягушку, — в свою очередь кричит она. И теперь только глиняный забор спасает подруг от более решительных действий.— Ваша Хафиза...

— Не произносите ее имени! — надсаживается Хамробиби. Ее худое тело устрашающе перегибается через дувал.— Не будет Хафиза за вашим Дехканбаем! Не колокольчик она на шее барана!»

После этой бурной сцены проходит немного времени, и соседки встречаются вновь. Холнисо, которую быстро склонил на свою сторону сын, пытается уговорить Хамробиби изменить свое отношение. Но та непреклонна и вызывающе глядит на соседку. Холнисо принимает бой и говорит:

— Разве можно сердиться на отсталую женщину?

— Я отсталая, а вы передовая?— закипает Хамробиби, и в голосе ее появляются металлические нотки.

Спор снова переходит в ссору. Но вдруг слышится соловьиная трель. Нежная мелодия заставляет забыть обиды. Она заставляет старух пойти друг другу навстречу, обняться, и так стать у окна.

— К счастью, — шепчет Холнисо,— осенью соловей к счастью.

Ей вторит Хамробиби:

— К полному исполнению желаний.

В дальнейшем оказывается, что соловей «фальшивый»: озорник Аман, сидя все на той же ветке карагача, снова высвистывал на своей дудочке соловьиные трели.

На этот раз чувство меры изменило авторам. Конечно, обеих старых женщин, так резко разорвавших свою многолетнюю дружбу, не мог примирить, притом столь легко и быстро, соловей своей песней. Весь этот эпизод, не находя опоры во внутреннем психологическом облике героев, получился ложным.

Мало удачен в сценарии образ секретаря райкома партии Адылова. Уж так повелось, что партийные руководители в сценариях часто бывают дидактичными. Появляются они большей частью внезапно (почему-то на открытой «Победе»), произносят несколько поучительных фраз и исчезают так же неожиданно, как появились. Правда, шоферы их за это время успевают рассказать, что «хозяин не спит, работает — все ездит...»

Авторы «Новоселья» не избежали трафарета. Адылов приезжает в Голодную степь в открытой «Победе». Шофер его рассказывает, что секретарю райкома «спать было некогда». И все же неусыпный секретарь очень бодро обегает поле и успевает дать «руководящее» распоряжение, которое давно следовало услышать от председателя колхоза Рахимджана. Кстати, это вмешательство Адылова в мелкое хозяйственное дело колхоза не только плохо рекомендует его как партийного руководителя в районе, но также показывает полную беспомощность председателя колхоза, своевременно не догадавшегося о том, кого назначить бригадиром строителей.

Особенно не повезло в сценарии комсомольцам. Кроме Дехканбая, Хафизы, Мазаева, Салтанат, в сценарии участвуют многие другие комсомольцы: строители домов, молодые хлопкоробы и просто местные жители. Все они безлики, безымянны и относятся к тем, кого принято считать «пр. и др.» Эта безликая масса, по существу, лишь бледный фон, на котором показываются главные герои. Стоит ли говорить, насколько это жизненно неверно и обедняет события сценария!

Приходится отметить стилистические неряшества. Вот несколько примеров, свидетельствующих о серьезных погрешностях как в репликах, так и в ремарках. «Не в Голодную ли степь он звал ехать?» спрашивает Холнисо. «Да, да! — собственными руками звал»,— отвечает Хамробиби, а ее устами и авторы, не задумавшиеся о том, как можно звать «собственными руками».

Другой пример: «Я старше,— говорит Мавлон,— а совет износившего вперед тебя рубашку — хороший совет...» Как можно износить «вперед тебя рубашку», вероятно, неясно и самим авторам этой фразы. К неряшеству языка относится и следующая фраза: «Пиши, что кое-кто надеется получить осенью Героя Социалистического Труда...»

Значительные и мелкие недостатки сценария устранимы до претворения его в фильм. При всем этом несомненно, что авторы, найдя кинематографическое решение театральной комедии, сумели создать правдивое, жизнерадостное произведение.

И. ВАЙСФЕЛЬД
Кандидат искусствоведения

К ИТОГАМ ВСЕСОЮЗНОГО СЕМИНАРА ПО КИНОДРАМАТУРГИИ

Постоянный приток в кинодраматургию свежих творческих сил — необходимое условие дальнейшего роста киноискусства.

Как ни серьезны достижения нашей кинодраматургии, все же хороших сценариев у нас еще мало, и привлечение новых сил сценаристов могло быть значительно бóльшим.

Наше киноискусство получает, правда, пополнение за счет выпускников сценарного факультета Всесоюзного института кинематографии. Они создали ряд сценариев художественных, документальных и научно-популярных фильмов. По этим сценариям картины уже поставлены или находятся в производстве на различных студиях Советского Союза. Есть у нас и писатели, которые, начав работать в киноискусстве, стали патриотами этого нового вида художественного творчества. К ним принадлежат: Н. Погодин, А. Первенцев, А. Корнейчук, Б. Горбатов, Ю. Герман и другие. И все же круг писателей, которые связали бы свою творческую судьбу с кинематографией, должен быть более значительным.

До последнего времени распространенной формой «привлечения» писателей в кино были собрания кинематографистов и литераторов, на которых раздавались призывы о необходимости совместной работы. Время от времени киностудии проводили своеобразные кампании, сводившиеся к поспешной мобилизации писательских либретто и заявок главным образом по готовым пьесам и романам и к заключению договоров. Продуманная и систематическая творческая работа подменялась штурмовщиной.

Для того чтобы привлечение того или иного писателя в кино было не формальным мероприятием, необходимы два условия: наличие у писателя внутренней, творческой потребности, искреннего желания писать сценарии, живого интереса и уважения к кино как искусству, и постоянная активная творческая и производственная помощь киностудий в осуществлении авторских замыслов.

Образцом истинно творческого и производственного содружества писателя со студией может служить работа писателей Вс. Вишневского и П. Павленко.

Немало хороших примеров дают и наши дни.

Развитию такой системы отношений киностудий с авторами способствовали всесоюзные семинары по кинодраматургии в Болшево, организованные в 1952 и 1953 годах Министерством культуры СССР и Союзом советских писателей.

Созыву семинара предшествовало обсуждение принципов его организации, отличных от тех, какие имеют место, скажем, во Всесоюзном Государственном институте кинематографии, где обучается и воспитывается преимущественно молодежь, не имеющая серьезного жизненного

опыта и не владеющая литературным мастерством.

Некоторые товарищи считали вообще невозможным созыв подобного семинара. Чтение лекций или проведение бесед со зрелыми, многоопытными, имеющими свои творческие планы писателями является, по их мнению, принципиально неправильным, ибо нельзя научить писать сценарии кого бы то ни было. «Пришел ведь в двадцатые годы в кинематографию, — говорили они,— Довженко, скульптор, и после постановки двух пробных картин начал писать сценарии, и неплохие сценарии».

Сторонники такой точки зрения правы, возражая против школярства, против упрощенчества в таком тонком, не терпящем штампа деле, как воспитание художника, но их аргументация и выводы случайны и неправомерны. Не предусмотренное никакими планами появление новых талантливых имен из смежных искусств было, есть и будет, но это ни в коем случае не отрицает тщательно продуманной системы овладения киномастерством как литературной молодежью, так и опытными писателями.

Такая система существует и в Литературном институте имени Горького и на сценарном факультете Всесоюзного института кинематографии.

Автору этих строк вспоминается его разговор с Павленко в Крыму весной 1950 года, в момент работы писателя над романом «Труженики мира».

— Сегодня все утро читал и разбирал рассказы, написанные одним юношей. Разбирал по фразам и показывал ему, что дурно и что хорошо в его работе... Хочу научить его писать пейзаж. Принесет после исправления — снова примусь... — Помолчав, Павленко добавил: — Можно ли учить писать? Думаю, что можно и должно. Если мы, старые литераторы, не будем этого делать, то это будет делать кто-то другой и, возможно, хуже, чем мы...

Павленко продолжал традиции Горького, который всегда показывал пример вдохновенного выполнения писателем своей учительской миссии. Благотворное влияние Горького испытывали и молодые и зрелые литераторы. Чтобы развивать горьковское отношение к литературной учебе и овладению мастерством, необходим чрезвычайно тщательный учет индивидуальных особенностей каждого писателя и непримиримое отношение ко всяким проявлениям ремесленничества. Сложный процесс овладения писателем новыми областями творчества не может быть подменен составлением готовых рецептов, годных на все случаи жизни.

Творческое начало, типичное для всего уклада нашей жизни, особенно важно в организации литературной учебы.

Практика показала, что многие писатели искренне хотят применить свои силы в кинодраматургии. Массовость кинематографа как искусства, его могучие возможности воздействия на зрителя являются той притягательной силой, которая стимулирует приобщение писателей к киноискусству и подсказывает некоторые формы их совместной работы с кинематографистами.

Какие это формы? В чем заключались в связи с этим основные принципы проведения всесоюзного семинара по кинодраматургии?

Его участниками были писатели, имеющие значительный литературный опыт, а также одаренная молодежь из числа выпускников Литературного института имени Горького или членов объединений при отделениях Союза писателей.

В аудиториях семинара можно было встретить таких известных широкому кругу читателей авторов, как М. Прилежаева, А. Суров, Л. Ошанин, В. Витка, А. Тажибаев, М. Раут, А. Файзи, Ю. Чепурин, Е. Успенская, Ж. Грива, В. Губарев и другие.

Наряду с москвичами и ленинградцами широко представлены были писатели братских республик, главным образом тех, где имеются киностудии художественных фильмов или где намечается их строительство в ближайшее время.

Так, на семинаре 1953 года были писатели из Украины, Белоруссии, Казахстана, Грузии, Азербайджана, Узбекистана, Армении, Латвии, Литвы, Эстонии и автономных республик Татарской, Бурят-Монгольской и Хакасской автономной области.

Некоторые участники семинара к моменту приезда в Москву уже имели готовые материалы к сценарию, планы, написанные эпизоды. Но подавляющее большинство начало работать над замыслами сценариев, находясь на семинаре, ближе знакомясь с творческими и производственными возможностями кино.

В день открытия семинара и накануне его закрытия состоялись встречи с министром культуры СССР П. Пономаренко. В своих выступлениях т. Пономаренко остановился на недостатках нашей кинодраматургии и киноискусства и очередных задачах, которые партия и правительство ставят перед советским кино.

Главным в семинаре была работа писателей над своими сценариями, заявками, материалами и т. д. План занятий и весь распорядок дня строился таким образом, чтобы в течение месяца пребывания в Болшево писатели сумели достичь определенного результата — разработать план сценария, написать заявку, часть сценария и т. д. Так, время до 4 часов вечера, как правило, отводилось для литературной работы.

Начинающим кинодраматургам была обеспечена помощь со стороны более опытных и сведущих товарищей. Для этого в качестве консультантов была привлечена большая группа сценаристов, режиссеров, редакторов. Так, Н. Зарудный и М. Кравченко пользовались консультацией А. Довженко, Х. Гулям— М. Смирновой, В. Тушнова—М. Папавы, М. Рауд—И. Пырьева, В. Енина—Л. Арнштама, И. Довидайтис— Е. Габриловича, А. Салынский — Н. Родионова, Х. Тапальцян — К. Парамоновой.

Кроме индивидуальных консультаций, практиковались и коллективные обсуждения заявок, либретто, готовых сценариев участников семинара. Под руководством С. Герасимова был обсужден сценарий А. Тажибаева «Ошибка Тельгары», над которым автор работал по заданию Алма-Атинской студии; под руководством А. Довженко — заявка Э. Брауновой на сатирическую комедию и т. д.

После ознакомления с работой участников семинара Министерство культуры СССР принимало соответствующие решения и давало министерствам союзных республик и киностудиям «Мосфильм», «Ленфильм» и имени Горького рекомендации о дальнейшей работе над сценариями каждого участника семинара.

Значительное место в жизни семинара занимали беседы мастеров советского кино С. Герасимова, А. Довженко, М. Ромма, М. Чиаурели, Г. Рошаля, М. Папавы, А. Столпера, К. Юдина, И. Вано, В. Туркина, В. Шкловского, Е. Габриловича, А. Птушко, делившихся своим творческим опытом. Участники семинара прослушали также лекции Н. Семенова о задачах кинодраматургии и о драматическом конфликте.

Беседы режиссеров и сценаристов с участниками семинара часто выливались в творческий спор.

Одна из бесед на семинаре носила не совсем обычный характер. М. Смирнова предложила вниманию своих товарищей по профессии материал к сценарию, над которым она в то время работала.

Читая эпизоды и рассказывая сюжет сценария, сценаристка отмечала, что́ еще не решено, и таким образом вводила слушателей в свою творческую лабораторию, не утаивая трудностей, связанных с созданием сценария.

Существенное место в занятиях отводилось многочисленным просмотрам лучших советских картин, а также наиболее показательных произведений зарубежного кино. Некоторые просмотры сопровождались подробным анализом фильмов, что приносило несомненную пользу будущим мастерам кино.

Результаты такой формы организации занятий показал прошлогодний семинар. Его участники написали несколько сценариев. По некоторым из них уже ставятся картины, другие находятся на окончательном утверждении студий и министерств.

Л. Компаниец, автор стихов для детей и очерков, до 1952 года сценариев не писала. За свое пребывание на семинаре она разработала заявку и получила консультацию. Сейчас по ее сценарию «Судьба Марины» (напечатан в журнале «Искусство кино», 1953, № 7) Киевской киностудией ставится фильм.

Разбор сценария «Судьба Марины» может послужить темой специальной статьи. Здесь же важно подчеркнуть, что эта первая попытка явилась началом серьезной работы Л. Компаниец в кинодраматургии.

О школьной молодежи по материалам своей пьесы «Аттестат зрелости» написала сценарий Л. Гераскина. Он принят к постановке на студии «Мосфильм» (режиссер Т. Лукашевич).

Продолжала работу над своим сценарием «Маринэ» М. Барата-швили. Основой для него послужила известная широкому зрителю пьеса «Стрекоза», которая идет в Москве в театре ЦДСА и многих других городах страны. Сценарий закончен в 1952 году и принят к постановке.

По сценарию участника семинара Л. Воронковой поставлен документальный фильм «Пионерское лето».

Работают над сценариями Г. Плоткин (Киев), Ю. Сотник, Н. Томан, А. Рагимов и другие участники семинара.

Количество подобных примеров можно увеличить.

Сценарии участников семинара 1953 года еще не закончены. Поэтому приходится ограничиться только предварительными замечаниями о тематике, материале, круге вопросов, которые затрагиваются в заявках и либретто.

Можно надеяться, что в итоге проведенной работы появятся содержательные, идейно значительные сценарии, в которых будут показаны образы советских людей, образ народа — хозяина своей страны, который под руководством Коммунистической партии строит коммунизм. Новый жизненный материал, типические явления действительности — вот что найдет отражение в этих произведениях.

Обращает на себя внимание жанровое разнообразие будущих сценариев. Отрадно отметить наличие замыслов комедий (Ш. Хусаинова, И. Меттера и др.). Любопытно предложение театрального драматурга Ю. Чепурина о создании цикла короткометражных комических со сквозным героем, сюжеты которых заимствованы писателем из своего жизненного опыта.

Новые по материалу и сюжетным решениям приключенческие сценарии наметились в материалах П. Далецкого, закончившего на семинаре черновой вариант сценария, в заявке А. Барянова и некоторых других писателей.

Большинство писателей работает над драматическими произведениями, героями которых являются наши современники.

В заявках и либретто М. Прилежаевой, Л. Ошанина и Е. Успенской, В. Вальсюнене и ряда других товарищей ставятся важные моральные проблемы. Небезинтересно отметить, что общей чертой авторских замыслов является стремление раскрыть переломный момент в жизни молодого советского человека, когда совершается переход от юности к зрелости, когда наступает пора серьезного испытания характера, пора «жизненных университетов».

Давно зритель не видел фильмов о молодежи. Можно только приветствовать желание авторов показать, как молодежь эта входит в жизнь, как формируется и закаляется характер молодого героя нашей современности в борьбе и преодолении трудностей, как проявляются его замечательные качества, воспитанные всем строем нашей жизни.

Интересные образы намечаются в сценарии Н. Жданова — литературного критика и детского писателя, автора повестей «Морская соль» и

«Новое море». В этом сценарии рассказывается история молодой советской девушки, прошедшей большой жизненный путь и выросшей в государственного деятеля. Автор стремится к острому развитию драматического действия, к подробной обрисовке характера героя, его быта, стремится передать героическое содержание труда и жизни советского человека.

Историю семьи в дни войны и в дни мира собирается рассказать И. Довидайтис в произведении из жизни Литовской советской республики.

Героический подвиг татарского поэта Мусы Джалила — тема сценария поэта Файзи.

Привлечение новых авторов к работе над сценариями, повествующими о нашем современнике, его труде, быте, духовных интересах — одна из главных положительных сторон семинара 1953 года.

Наших кинодраматургов справедливо упрекали в том, что «география» их сценариев ограничена, как правило, несколькими крупными городами. Очень мало фильмов с местом действия в Сибири, на Дальнем Востоке. Давно не появлялось художественных произведений, где рассказывалось бы о жизни, об успехах наших автономных республик.

Некоторые темы, выдвинутые на семинаре, частично восполняют этот пробел.

Выпускник Литературного института Ц. Бадмаев задумал сценарий, показывающий современную жизнь Бурят-Монголии. Новую жизнь Дальнего Востока показывает в своих сценариях А. Барянов и П. Далецкий. Жизнь передовых людей Татарской автономной республики найдет отражение в работе А. Файзи и т. д.

Эти замыслы дают возможность показать богатство и красоту необъятной нашей страны, глубоко раскрыть значительную тему дружбы народов, несокрушимого единства многонационального советского государства.

Отрадно также констатировать, что ряд участников семинара уже в первых написанных ими эпизодах достиг того уровня мастерства, который обещает создание полноценных произведений.

Таковы некоторые положительные моменты, которые характеризуют начало творческой работы новых писателей — участников семинара.

Но есть и обстоятельства, которые вызывают тревогу, и о них следует уже сейчас предупредить авторов. Так, в нескольких сценариях повторяются одни и те же уже испробованные ранее ситуации, а образы обезличены, лишены той свежести, какую мы вправе ожидать от новых в кинематографии писателей.

Немало уже было сценариев и картин, которые начинались с проводов или встреч героев. Сам по себе факт повторения некоторых ситуаций не вызвал бы возражений, если бы от «Девушки с характером» до «Щедрого лета» кадры, показывающие вокзалы, шумную и взволнованную толпу провожающих и отъезжающих, снятые примерно в одних и тех же раккурсах с похожими текстами, не кочевали из сценария в сценарий, удручая зрителя своим однообразием.

Снова в некоторых либретто мелькают традиционные свадебные ужины и парадные банкеты.

Несколько авторов собираются писать сценарии о любви. В трех заявках приводится правильная мысль, что не может быть истинного чувства без общности устремлений, интересов, без взаимного понимания. Но авторы применяют при этом очень схожие сюжетные схемы. Она студентка, он — сорокапятилетний знаменитый архитектор (во всех трех заявках именно архитектор!). Она, увлеченная его славой, внушает себе, что любит его, испытывает горечь разочарования от неразделенного чувства, и, видя крушение своих надежд, уезжает в одной из заявок в Сибирь, в другой — в Грузию, в третьей — в подмосковное село, чтобы на скромной, незаметной работе в окружении простых людей найти свое настоящее место в жизни. Каждый замысел в отдельности имеет свои достоинства, но од-

нообразие решений вызывает чувство досады.

Нельзя также пройти и мимо такого факта.

Бытующее еще отношение к сценарию как к второсортному виду литературы, якобы не требующему никаких творческих усилий, убеждение, что «кинематографическую форму» придаст режиссер в режиссерском сценарии или на съемочной площадке, недооценка роли писателя как равноправного автора фильма, как хозяина своего материала — все это отрицательно сказалось на некоторых сценариях. Они непомерно длинны, рассчитаны по объему содержащихся в них материалов не на одну, а на две или три картины. Язык их бледен. Лучшие традиции нашей прозы и драмы используются в них плохо: характеры однообразны, сюжет вял.

Таковы те предварительные замечания, которые возникли в ходе ознакомления с материалами семинара.

Но общие итоги семинара обнадеживают. Большинство его участников увлечено громадными возможностями кино, уже сейчас некоторые писатели сумели сказать новое и по-новому в своих творческих заявках, которые в результате упорной работы должны превратиться в завершенные сценарии.

Около пятидесяти участников семинара 1953 года заняты сейчас разработкой своих сценариев. Предстоит намеченный Министерством культуры СССР и Союзом советских писателей семинар, специально посвященный комедии. Предполагается также проведение семинаров по кинодраматургии в отдельных союзных республиках. При проведении их надо учесть все сильные и слабые стороны двух всесоюзных семинаров.

Первый вывод, который следует сделать на будущее, заключается в том, что необходима более глубокая предварительная подготовка. Сценарии, заявки, либретто, материалы, с которыми приезжает писатель на семинар, должны быть известны Министерству культуры СССР и Союзу писателей задолго до начала занятий. Это даст возможность заблаговременно внимательно проанализировать материалы, тщательнее подготовиться к занятиям и, кроме того, своевременно организовать коллективные обсуждения сценариев. При этом условии творчески-производственный контакт участников семинара со студиями можно будет установить значительно раньше, чем это удавалось до сих пор,— уже с первых дней работы семинара. Кроме того, элемент случайности в отборе кандидатов сведется к минимуму.

Второй не менее важный вывод: необходимо, чтобы все просмотры советских, а также иностранных картин сопровождались их всесторонним обсуждением, в первую очередь с точки зрения драматургического построения. Это поможет писателям в более глубоком овладении мастерством сценариста. Отсутствие планомерности таких обсуждений несколько обесценивало это очень полезное мероприятие.

Беседы мастеров кино о своем опыте должны сохранить тот характер, который наметился на прошедших семинарах, — живой рассказ советских кинодраматургов о своем творчестве. Но вместе с тем в самом распорядке этих бесед необходима бо́льшая система: в каждой из них следует выделить ведущую тему, например, сюжет, построение эпизода, речь героев, использование деталей и т. д. Стенограммы бесед должны послужить основой для создания книги о творческом опыте советской кинематографии.

Необходима еще бо́льшая взыскательность, требовательность ко всем сторонам жизни семинаров, а по окончании занятий — к организации работы с писателями на киностудиях. Только при этом условии периодически действующие семинары будут способствовать привлечению писателей в кино, увеличению количества хороших сценариев для производства.

Р. ГРИГОРЬЕВ

НЕКОТОРЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Рождение нового мира, появление на исторической сцене нового героя — советского человека, грандиозность совершаемых им дел вызвали к жизни необычный, не существовавший ранее вид искусства — документальное кино. Старая Россия знала лишь слащавый парадный Патэ-журнал. Но вот в первые дни революции и гражданской войны были засняты кадры, положившие начало искусству кинопублицистики. С тех далеких дней и до сегодня героем нашей кинохроники является народ, а священным принципом советских кинодокументалистов— правдивость, строгая достоверность каждой съемки.

Советское документальное кино — искусство «образной публицистики», как назвал кинохронику В. И. Ленин, имеет славные традиции, сложившийся художественный стиль, который можно ощутить и в лаконичных кадрах повседневного кинорепортажа, и в короткометражном киноочерке, и в большом фильме, когда подчас простое, бесхитростное киноповествование звучит, как поэзия, а боевая злободневная публицистика вырастает в эпос.

Но надо признать со всей объективностью, что успехи вскружили нам голову. Мы стали довольствоваться достигнутым, плохо совершенствуем свое мастерство, часто вяло, медленно, без огонька берем новые творческие высоты, а то и просто топчемся на месте.

Вполне справедливо отмечают печать и зрители, что наши документальные фильмы нередко показывают жизнь серо, невыразительно. Многие из них бедны тематически, рыхлы композиционно, похожи друг на друга, в них, как указывала «Правда» в статье «К новому подъему советского киноискусства» (28 августа 1952 г.) «наблюдается шаблонность сюжетов, лиц, изобразительных приемов».

Серьезные недостатки эти свойственны не только большим фильмам, но в равной мере и киноочеркам, и киножурналам.

Необходимо глубже критически разобраться в причинах однообразия документальных фильмов, преодолеть серьезный порок, тормозящий дальнейший подъем нашей кинопублицистики.

1

«День наш тем и хорош, что труден», — писал Владимир Маяковский. Но мы, кинодокументалисты, показывая, что день наш хорош, совершенно не показываем, что он труден. Это, мне кажется, один из коренных наших недостатков.

Неверное впечатление может создаться после просмотра некоторых документальных фильмов: если судить по ним, то советский человек не встречает на своем пути никаких препятствий, не преодолевает их, не борется, все дается ему очень легко.

Иногда в фильмах кадры настолько «безмятежно красивы», что возникает мысль: да ведь это никак не похоже на жизнь советского человека, наполненную героикой борьбы и побед.

В сделанной мною картине «Советский Дагестан» есть эпизод перегона скота с гор на зимние пастбища. Начинается эпизод кадрами торжественных проводов чабанов в горных аулах. Жители одеты в лучшие наряды. В ауле Цовкра в честь праздника перед чабанами выступают знаменитые канатоходцы и акробаты. А затем открывается величественная картина движения отар в горах. Впереди идут чабаны со своими верными друзьями — овчарками; низко проплывают облака, как бы касаясь мохнатых шапок чабанов. Этот эпизод мне самому очень нравился.

Но вот в журнале «Новости дня» я увидел сюжет оператора М. Лившица (Северо-Кавказская студия) «На зимние пастбища», который заставил меня пересмотреть отношение к упомянутому эпизоду фильма. В сюжете М. Лившица тоже были широкие, красивые планы движущихся отар, оператор хорошо передал пейзаж горного Дагестана. Но было в его съемке и другое, о чем зрителю не рассказал фильм. В маленьком сюжете мы увидели, как чабаны, находящиеся высоко в горах, в пути связываются по радио со штабом перегона — Министерством сельского хозяйства республики; увидели передвижные ветеринарные станции, дезинфекционные пункты, автомагазины, обслуживающие бригады чабанов в дороге. В репортажных зарисовках оператор показал, как старательно оберегают чабаны доверенное им поголовье: вышедших из строя, получивших повреждение овец подвозят на арбах, а маленьких, только что родившихся ягнят заботливо поят молоком из бутылочек. Запомнился кадр перехода отар через мост на реке Сулак. Здесь скрещивались пути многих колхозов, и, казалось, в необозримой панораме глаз охватывал горячее напряжение жизни долины, жизни всей республики в эти дни.

Несомненно, трактовка темы в сюжете оператора Лившица была правильна, ибо сюжет вводил зрителя в атмосферу трудной хозяйственной задачи, давал яркое представление о перегоне скота, как ответственном государственном мероприятии.

Я же в фильме «Советский Дагестан» увлекся только внешней стороной явления, решил эпизод красиво, но поверхностно. Такой подход к материалу и приводит к лакировке, к своеобразной бесконфликтности, присущим некоторым документальным фильмам.

Конечно, средствами документального кино мы не можем передать всю глубину жизненных конфликтов. Кинохроникеру, снимающему конкретных людей в реальной обстановке, трудно проникнуть в психологию своих героев и не всегда можно показать всю сложность процесса борьбы на том или ином участке жизни, процесса, часто не имеющего внешне ярко очерченного выражения. Документальный фильм, содержательно, вдохновенно показывающий результаты борьбы, достигнутую победу, прекрасно выполняет свою прямую функцию: пропагандирует положительный опыт, воспитывает массы на лучших примерах творческой деятельности советских людей. Но все же более убедительным всегда будет тот документальный фильм, который отражает жизнь в действии, вводит зрителя в атмосферу настойчивого преодоления трудностей.

В произведениях документального кино тоже может присутствовать конфликт. Значительное место в кинохронике занимает, например, показ борьбы советского человека с силами природы. А сколько здесь конфликтов, ярких, напряженных! И о них можно рассказывать интересно,

можно увлекательно построить сюжет фильма, ничего не выдумывая, а лишь запечатлевая подлинные, реальные факты.

В газете «Правда» (30 декабря 1951 г.) в статье «Огни Родины» Мирзо Турсун-Заде, обозревая прожитый Советским Таджикистаном вместе со всей страной «боевой, кипучий 1951 год», рассказал, между прочим, о следующем:

«Одно за другим обрушились на хлопковые поля стихийные бедствия. В июле, когда растение, набравшись силы, пошло в рост, разразились проливные дожди с градом. Казалось, уже ничто не может выправить положение. Но таджикские колхозники решили до конца бороться за урожай...

На плантациях Таджикистана разгорелось настоящее сражение за урожай. Колхозники заново перепахивали землю, заново сеяли хлопок. А когда показались первые побеги, заново производили окучивание, лелеяли, холили их.

Погода не благоприятствовала урожаю и в дальнейшем. Когда уже треснули коробочки и поля покрылись белым покрывалом поспевшего хлопка, снова пошли дожди. Вода гноила драгоценные белые головки растений.

Но урожай был собран. Началась борьба за его качество. Тюки хлопка рассыпали на асфальте улиц, сушили. Необыкновенное зрелище представлял собой Сталинабад в эту осень. Словно белым снегом были покрыты его магистрали, площади, скверы. И вот на заготовительный пункт сдан последний килограмм белого золота. Закончены подсчеты. Выведена последняя цифра. Победа! Это известие облетело всю республику — от дома Совета Министров до дальнего кишлака».

Одновременно со статьей Мирзо Турсун-Заде на экраны страны вышел цветной документальный фильм Сталинабадской киностудии «Советский Таджикистан» (автор сценария и режиссер Б. Кимягаров). Фильм снимался в 1951 году, но в нем не было фактов, увиденных и рассказанных писателем. А ведь если строки Турсун-Заде представить в изображении, в кинокадрах, перед нами возникнут эпизоды, полные напряженного действия, подвига рядовых колхозных тружеников. Это были подвиги не одиночек, а больших коллективов. Вот когда можно было показать народ во всей красоте его патриотического порыва, а не просто в элементарных, «дежурных» эпизодах: «уборка урожая», «заседание правления колхоза», «животноводство» и т. д. Зритель с волнением следил бы за тем, выйдет ли что со вторым посевом и успеют ли спасти, высушить собранный урожай. Мы уже не говорим об изобразительной оригинальности кадров, которые могли быть засняты: хлопок, словно снег, покрывший магистрали и скверы Сталинабада, и т. п.

Ни режиссера, ни операторов не заинтересовал этот материал. Авторы упустили великолепную возможность показать жизнь в борьбе с трудностями.

Именно так и рождается однообразие фильмов, когда и в Таджикистане, и в Узбекистане, и в Туркменистане, и в Дагестане показывается просто уборка хлопка как трудовой процесс. Бесспорно, есть здесь много общих черт, много схожего, и это нельзя игнорировать, но есть и свое, свойственное только этой республике, характерное для обстановки, сложившейся в данное время. И вот это особое, мне кажется, надо обязательно снимать, подчеркивать специфику данного края, данного уголка советской земли. Мы же все многообразие развития жизни, которое невозможно без преодоления трудностей, вгоняем в привычную схему. Может ли это не привести к унылой похожести фильмов одного на другой?

Мысль об этом с особой остротой возникла у меня во время недавних съемок на строительстве Куйбышевской ГЭС.

Прибыв на стройку, я пришел с оператором и директором фильма к начальнику «Куйбышевгидростроя» И. Комзину, чтобы рассказать о плане съемок, выслушать советы. Он вел в этот момент разговор по телефону и по селектору о серьезной неприятности: был прислан кабель неподходящего сечения и из-за этого простаивали крупные механизмы. Начальник строительства нервничал; он связывался со снабженцами и с начальником земснаряда, с заместителем министра в Москве и даже с директором кабельного завода в Ташкенте. Вопрос необходимо было решить немедленно, сейчас же, никому не перепоручая, и он был решен на наших глазах, в течение того получаса, когда мы молча ждали беседы. Уже здесь, в кабинете, мы почувствовали высокий накал строительных будней у Жигулей, почувствовали то, что никогда не передают сюжеты, заснятые на стройке.

Выслушав нас, И. Комзин сказал примерно следующее:

«Вот и Куйбышевская студия кинохроники у нас недавно снимала, делала фильм о земснаряде 1001. Я не читал их плана и не видел картины, но заранее знаю, что все будет выглядеть очень хорошо, гладко. Покажут, что весь экипаж полностью овладел техникой и тому подобное. А ведь были там трудные дни. Прекрасная советская машина, настоящее чудо современной техники, вдруг остановилась. И произошло это из-за самоуверенности некоторых товарищей, которые считали, что они уже «все знают».

Когда приехал конструктор и увидел, что машина бездействует, он чуть не заплакал.

Земснаряд, конечно, пошел, работает во-всю, но мы экипаж посадили за учебу. Мы заставляем учиться ежедневно, ежечасно. Так легче преодолевать трудности...

Кинохроника у нас очень спокойная, — продолжал И. Комзин, — какая-то плавная, ровная. Такую стройку, да и другие моменты жизни надо показывать так, чтобы зритель вышел после киносеанса разгоряченный, чтобы у него пульс начал учащаться... А ваши кадры часто похожи на серую, неподвижную фотографию, такую, как в некоторых альбомах нашего технического управления».

Правду этих слов нельзя опровергнуть.

Мы будем всегда гордиться боевыми кадрами киносъемок наших отважных операторов в дни Отечественной войны; мы помним съемки челюскинской эпопеи, полета на Северный полюс, похода ледокола «Седов»; зритель восхищался операторской отвагой и мастерством в показе труда советских китобоев. Но разве свойственные нашим кинохроникерам боевые качества, самоотверженность и смелость могут и должны проявляться только при съемке исключительных событий? А ведь снимая наши будни, режиссеры и операторы не передают их героику, показывают их облегченно, не стремятся отобразить ни трудностей, ни их преодоления. Вот почему наша кинохроника часто действительно какая-то очень спокойная, ровная, в ней мало энергии.

Вспоминается сюжет в «Новостях дня» оператора Н. Киселева (Куйбышевская студия) о сооружении высоковольтной линии электропередачи через Волгу в районе Куйбышевской ГЭС. В сюжете были эффектные кадры работы верхолазов, но зритель не узнал, не увидел, что их самоотверженный труд по укреплению изоляторов на гигантских мачтах и подвеска пяти проводов (один километр такого провода весит пять тонн) проходил при двадцатиградусном морозе. О тяжелых испытаниях, выпавших на долю монтажников, говорил диктор, кадры же этого не подтверждали.

Иное впечатление производит короткометражный очерк режиссера А. Кулиева и операторов А. Измайлова и Л. Корецкого «Нефтяники Каспия» (Бакинская киностудия). Он рассказывает о том, как советские

нефтяники вели наступление на Каспий, разведав и освоив месторождение нефти далеко в открытом море. Незабываемы эпизоды, рисующие мужество и упорство морских нефтяников. Волны заливают возведенную в море эстакаду, бушует шторм. Мастер Курбан Абасов обязательно должен доставить на свою буровую новое долото. Но в такую погоду подойти к вышке невозможно: разобьешь и катер и причальную площадку. Абасов решает передать долото при помощи каната и смело осуществляет свое решение. Так же, по канатам, передают на вышки продукты, пресную воду.

В штормовую погоду на далекие буровые направляются инженеры. Наступает час смены и, хотя все сильнее бушует шторм, бригады бурильщиков выходят в море, чтобы сменить своих товарищей. Моряки, связанные с нефтяниками крепкой дружбой, ведут катеры в любую погоду. Катеры не могут пришвартоваться. Единственный выход — прыжок на ходу. И мы видим, как люди прыгают с катеров на эстакаду, рискуя очутиться в морской пучине.

Действие почти половины картины происходит во время шторма. И это правильно не потому, что зрелищно эффектно, а по существу: более трехсот дней в году в районе морских промыслов свирепствуют ветры.

В многочисленных же кинохроникальных сюжетах зрителю все время преподносили тихие, «живые картины» из быта нефтяников, заснятые в дни штиля.

Мы знаем, что снимать разбушевавшуюся стихию трудно, но именно кадры спокойной, уверенной работы нефтяников в дни, когда море неспокойно, способны передать правду битвы за нефть в просторах Каспия.

Авторы очерка пошли по пути наибольшего сопротивления: с подлинным увлечением они рассказали о суровой красоте опасного труда нефтяников Каспия, заставляя зрителей волноваться, переживать, с интересом следить за действием фильма.

Недавно на собрании строителей Усть-Каменогорской ГЭС монтажник А. Адришев заявил: «В сорокаградусный мороз и в летнюю жару, в любую погоду, в любых условиях мы вели монтажные работы, выполняли и перевыполняли нормы. Мы готовы к решению новых, еще более сложных заданий Родины».

В наших мирных днях много героического, наши будни полны замечательных подвигов, смелых и благородных человеческих поступков. Снятый хроникерами такого рода материал украсил бы киножурнал и служил замечательным средством воспитания патриотизма, чувства беспредельной преданности советской Родине.

Разве не обязаны были рижские или таллинские кинохроникеры запечатлеть спасение охотников за тюленями, о котором сообщалось на страницах «Правды»? Члены эстонского рыболовецкого колхоза «Советский партизан», расположенного на острове Кихну, отец и сын — Юхан и Август Весик — отправились на тюлений промысел. Пока они охотились, лед отошел от берега, и охотники очутились в открытом море. На поиски их вылетели самолеты, вышел в море ледокол «Илья Муромец». Охотники были обнаружены на льдине в Рижском заливе, взяты на борт ледокола и доставлены в Ригу.

Необходимость и целесообразность съемки подобных фактов диктуется самой природой кинохроники, основой которой должно всегда являться действенное, полное динамики изображение. Об этом никогда нельзя забывать, ибо документальное кино без действия, без динамики обессмысливается, превращается в оживленную фотографию, не больше. Действие должно пронизывать каждый кадр хроники. Ведь то, о чем газета только написала, экран может наглядно показать, показать, к

примеру, замеченную с самолета льдину, плывущую в открытом море; охотников, обнаруженных на ней; приветственный взмах их рук; их переход со льдины на борт парохода; встречу с моряками, с близкими.

К сожалению, у нас потерян вкус к съемке таких событий, да и событий вообще. Ни у кого ведь не появилась мысль послать операторов в самолете, вылетающем на розыски охотников! И происходит это опять-таки потому, что такой эпизод не укладывается в стандартные рамки киножурнала или фильма, где часто все очень прилизано, парадно, где никогда не увидишь, чтобы кого-нибудь постигла неудача, где охотник обязательно попадает в зверя с первого выстрела и, боже упаси, чтобы он был унесен на льдине в открытое море...

Было бы, конечно, неправильно, утверждать, что для того, чтобы показать героическое, показать столкновение наших людей с трудностями и преодоление трудностей, надо охотиться только за «сенсациями», за такими фактами, как работа в сорокаградусный мороз или спасение унесенных на льдине, изображать лишь борьбу со стихией.

Героическое — рядом, его можно найти, заметить и во внешне будничной работе стахановца, и в сложной операции, проведенной хирургом, и в труде ученого, склонившегося над колбами.

Но часто ли мы видим в кинохронике людей, запечатленных в моменты, наиболее полно раскрывающие облик человека-творца, человека-борца, часто ли мы видим рабочего-стахановца с лицом радостным, но усталым, когда и взгляд его, да и все вокруг говорит о том, что новаторские поиски увенчаны победой? Часто ли мы видим лицо врача или ученого, только что выдержавшего серьезное сражение за операционным столом или у исследовательских приборов? Редко, очень редко. Но здесь возникают новые вопросы, связанные с методом хроникальных съемок, и мы переходим к этой теме.

2

Самые различные круги зрителей обращают к нам упрек, который можно кратко сформулировать так: «В кинохронике мало кинохроники».

С. Нариньяни, выступая на обсуждении фильма «По берегам Верхней Волги» (режиссеры Р. Григорьев, И. Копалин), отмечал хорошие пейзажи, удачные кадры индустрии Поволжья, говорил о теплом показе дорогих советскому человеку мест, связанных с именами Горького, Некрасова, Левитана, Чкалова, но выразил резкое неудовлетворение «одинаковой тональностью всего материала», отсутствием живых наблюдений, отсутствием кинорепортажа.

«У вас, — говорил нам С. Нариньяни, — отдыхающие чинно прогуливаются по палубе пловучего санатория, но почему мы не видели примостившегося где-нибудь на корме парохода заядлого любителя-рыболова, почему мы не увидели костра на плоту и других подобных сцен, которые обязательно увидишь, путешествуя по Волге?»

И в самом деле, в кинохронике, в документальных фильмах и журналах за последнее время до обидного мало кинорепортажа, то есть того, в чем и состоит впечатляющая сила образной публицистики.

Вот, например, в киножурнале «Советский Дальний Восток» № 3 за 1953 год (производство Дальневосточной студии кинохроники) помещено пять эпизодов, связанных с подготовкой к выборам в местные Советы депутатов трудящихся. Но все эти эпизоды, заснятые разными операторами (В. Гулин, А. Кушешвили, В. Мирный) выглядят одинаково: ораторы выступают, а собравшиеся слушают. Ни у одного из ораторов (а ведь показаны и рабочие, и интеллигенты, и старики, и молодежь) объектив не зафиксировал наиболее выразительный момент выступления, будь то момент проникновенного рассказа о кандидате или призыв к аудитории

голосовать за кандидата. Слушающие тоже засняты одинаково: никто не улыбнется, не перекинется друг с другом словом... А ведь все это, если владеть репортажем, могло быть заснято.

В № 6 киножурнала «Советский Дальний Восток» на небольшом метраже чередуются три однородных сюжета: лекция секретаря райкома партии сменяется беседой агитатора, а затем дается беседа другого агитатора. В сюжете оператора А. Вергуна «Счастливое детство» (№ 5 этого же киножурнала) диктор сообщает о том, что деятельную помощь детскому саду оказывает депутат городского совета А. А. Левицкая. Но вместо того чтобы как-то подчеркнуть эту помощь, депутата показывают... выступающей на совещании.

В шестнадцати номерах киножурнала «Советский Дальний Восток» можно найти лишь несколько крупинок кинорепортажа. Здесь очень много сюжетов и не только связанных с выборами, в которых показываются собрания, совещания, лекции, беседы и т. п. О проведенной лекции, беседе можно хорошо написать в газете; напечатанный на ее страницах текст лекции обогатит читателя, но увлекаться съемкой совещаний, лекций в кинохронике не следует, ибо это делает киножурнал неинтересным для зрителя.

Нам нельзя механически копировать прессу, надо показывать жизнь своими, свойственными документальному кино динамичными средствами. Но для этого прежде всего необходимо овладеть кинорепортажем, уметь, вооружившись камерой, наблюдать жизнь во всем ее многообразии.

К тоскливой монотонности некоторых фильмов, к обеднению языка кадров кинохроники приводит неумелое использование всех средств кинохроникальной съемки, потеря ранее завоеванных позиций. Ведь не мало было у нас образцовых кинорепортажных съемок. А сейчас их становится все меньше и меньше. Зритель хочет увидеть в документальной киносъемке богатство человеческих чувств. В таких больших событиях, как первомайская демонстрация трудящихся на Красной площади или международные фестивали молодежи, чувства щедро рассыпаны перед объективом аппарата. Заметить же, «схватить» эти чувства в будничной обстановке труднее. А ведь основным содержанием кинохроники являются не праздники, а будни. Вот тут-то и должно проявиться журналистское умение кинохроникера.

В одном случае живые чувства, черточки, оттенки можно «поймать» в объектив мгновенно. Именно так в картине «Северная Осетия» (режиссер И. Копалин) был заснят операторами С. Киселевым и Ю. Монгловским приезд в родное село дважды Героя Советского Союза генерала Плиева. Глубоко волнуют кадры, в которых старая осетинская женщина нежно, по-матерински обнимает героя, и седой генерал склоняет свою голову к груди крестьянки. Кинорепортаж пребывания генерала Плиева в колхозе эмоционально очень сильное место в фильме.

В другом случае репортаж дается труднее, требует более глубокого наблюдения за жизнью, предварительного изучения героя, длительного знакомства с ним. Надо, чтобы и сам герой привык к оператору, к ослепляющему свету «юпитеров», чтобы это не стесняло его, не придавало искусственности его поведению. Только в этом случае можно передать черты стиля труда того или иного человека, показать его индивидуализированно, чтобы был виден характер, схватить в выражении лица волнение или радость, недовольство или удовлетворенность сделанным. Только в этом случае можно заснять рассказанный И. Комзиным эпизод о затруднениях, пережитых экипажем земснаряда 1001.

Чтобы показать преодоление препятствий, трудностей, надо их самому пережить вместе с теми, кого ты снимаешь, иначе ничего не выйдет. Ведь пробовали документалисты снимать бурю в пустыне при помощи вертящегося пропеллера самолета, но зритель не верил этим

кадрам, хотя вполне принимал их в игровых, художественных фильмах. Уже закончив фильм «Советская Якутия», вся наша группа была огорчена отсутствием в картине столь характерных для республики кадров пурги. К сожалению, никому из нас не довелось оказаться в пургу с охотником, шофером или каюром.

Иногда нужно просто больше снимать, чтобы из снятого материала выбрать лучшее, наиболее соответствующее правде, наиболее типичное. Ибо, как говорят на золотых приисках, не всегда повезет сразу «напасть на жилу». Подчас добыть хороший кадр не менее трудно, чем разыскать золотой самородок.

К кинохроникерам также применимы слова Маяковского: «Изводишь, единого слова ради, тысячи тонн словесной руды». Мы «изводим» не словесную руду, а кинопленку, которая (особенно цветная) дорого стоит. Расточительность здесь недопустима, и все же мы должны иметь возможность, когда это требуется, больше снимать.

Первомайскую демонстрацию на Красной площади снимает группа операторов, рядовой же сюжет — лишь один. А оператору, сталкивающемуся «один на один» с героем, гораздо труднее передать всю подлинность жизни. Известно, что люди в большинстве случаев стесняются, смущаются, они просто боятся киноаппарата.

В большом эпизоде, посвященном шлифовщице куйбышевского завода «Автотрактородеталь» депутату Верховного Совета СССР Анне Романовне Петряевой, нам нужно было показать, как депутат принимает избирателей. В день съемки у депутата побывало шестнадцать посетителей, из них мы засняли шестерых, включили же в фильм только двух. Отбирая для съемки того или иного посетителя, мы руководствовались существом вопроса, по которому он просит помощи, совета, а также и тем, не очень ли подавляет данного посетителя атмосфера съемки (с этим нужно всегда считаться), и тем, насколько внешне выразительно было его обращение к депутату.

Нам очень запомнился один юноша, рабочий, который, войдя в кабинет и не обращая на нас никакого внимания, сразу же, всердцах, обратился к А. Р. Петряевой.

«Смотрите, что получается, Анна Романовна, обманывает и директор завода, и начальник цеха. Я долго ухаживал за девушкой — токарем из соседнего цеха, все это знали, видели. Вот начальник цеха и спрашивает: «Когда поженитесь? Расписывайтесь, ребята!» А как жениться, когда жить негде? «Распишетесь и дам квартиру»,— отвечает мне начальник цеха. И директор как-то был у нас в цеху, подтвердил. Мы расписались, все честь по чести, а квартиру нам так и не дают. Разве это справедливо?..»

Мы очень жалели, что из-за отсутствия аппаратуры не записали на звук искренний рассказ юноши и реплики Анны Романовны, очень умные, по-матерински теплые. Она от души сокрушалась, что начальство не сдержало слова перед молодоженами, и, как мы позже узнали, добилась предоставления им квартиры. Такую беседу, заснятую синхронно, вместе с двумя-тремя беседами других посетителей, мы обязательно выбрали бы для включения в фильм как наиболее характерную. Нечего и говорить, что восстановить такой момент, повторить беседу, даже немедленно, сейчас же, — невозможно.

Бывают, однако, и такие случаи, когда вмешательство оператора и режиссера в ход снимаемых событий не только возможно, но и необходимо. Оператор и режиссер могут так использовать обстановку, в которой проходит действие, так повлиять на нее, что сами собой появятся яркие и естественные живые штрихи. Именно так работает А. Ованесова, снимая детей (да и не только детей). По ее пути успешно идут и молодые режиссеры «Пионерии» Э. Рязанов, Л. Дербышева, Т. Лаврова,

З. Фомина, В. Катанян. Так работает режиссер М. Семенова. Поэтому мы и видим часто в «Пионерии» полные подкупающей естественности съемки детей: школьницу, сбивчиво отвечающую у доски неподготовленный урок, или ученицу, ободренную похвалой педагога.

Почему же так робко применяем мы этот метод при съемке взрослых? Конечно, с детьми работать легче, но чтобы реализовать задуманный эпизод, проходящий не в вихре быстро свершающегося события, с героями съемок нужно обязательно работать. В этом смысле и говорилось о влиянии режиссера или оператора на обстановку.

Побывав у знатного ленинградского токаря Генриха Борткевича дома, я застал его за письменным столом. Он готовился к очередным занятиям в вечернем институте. Токарь казался ученым, он работал над книгой не менее уверенно, чем у станка. Но когда я начал снимать Борткевича, он вдруг почувствовал себя «неприкаянным». Мне пришлось показать ему в движении, в жестах, каким я видел его только что за этим же столом. Он улыбнулся и, как бы повторяя меня, сразу стал самим собой. Эпизод у письменного стола удался.

Мне кажется, что подобное «режиссирование» в документальном кино допустимо: оно не приводит к искажению факта, чем грешит инсценировка, а лишь усиливает его художественное воплощение.

Возьмем более яркий пример, сравнив показ писателей в двух фильмах: «Северная Осетия» и «Советская Армения».

В первом — они представлены кадрами заседания республиканского Союза писателей. Показан выступающий председатель Союза Дабе Мамсуров, а затем чередуются портреты слушающих его остальных писателей. На кадрах этой портретной галлереи диктор сообщает: «Радость новой жизни отображают в своих произведениях писатели советской Осетии...»

По-иному дана та же тема в «Советской Армении».

...Золотистые аллеи осеннего парка. За кадром слышен голос, проникновенно читающий стихи. Он слышен все ближе, и вот мы видим старейшего поэта Армении Аветика Исаакяна, идущего по аллее со своим гостем — поэтом Рачия Ованесяном. Стихи читает Ованесян, как бы отдавая их на суд любимого мастера.

В этом эпизоде есть настроение, он дает яркое представление об армянской литературе, о ее старом и молодом поколениях, хотя показано всего два писателя, а не целая группа их. А. Ованесова добилась такой выразительности сюжета тем, что внесла в него свежую творческую мысль, расширила свою задачу, выбрала не заседательскую обстановку и, видимо, тактичным вмешательством, режиссерской подсказкой помогла созданию этой обстановки.

И, наконец, надо сказать о случаях, когда возникает необходимость применять прямое подсматривание жизни, то есть снимать, оставаясь незамеченным.

Большинство операторов почему-то редко прибегают к этому приему, очевидно, боясь, чтобы их не заподозрили в стремлении снимать «жизнь врасплох». Но напрасно они опасаются этого. Основной недостаток «киноков», провозгласивших в свое время лозунг съемки жизни врасплох, в том, что они не обладали ясным, твердым марксистско-ленинским мировоззрением и потому не могли правильно осмысливать факты действительности, правильно их отбирать. Иная картина сейчас. Документальное кино творит большой, талантливый отряд киножурналистов, вооруженных знанием законов общественного развития, во всей своей работе руководствующихся задачами, стоящими перед Советской страной. Их повседневную идейно-художественную деятельность направляют редакции студий. Каждую съемку освещает продуманный план, сжатый, лаконичный — если снимается небольшой сюжет, сценарно развернутый —

если создается большой фильм. И вот, имея в виду эту здоровую, крепкую основу, от кинооператоров следовало бы больше требовать обогащения приемов и способов кинохроникальных съемок. И здесь надо признать безусловно эффектным способ съемки, при котором оператор, стараясь остаться незамеченным, схватывает всю многоликость жизни, передает яркую гамму человеческих чувств и их внешних проявлений.

Когда люди не знают, что их снимают, легче зафиксировать на пленке всю подкупающую правду, непосредственность их чувств, и эта правда будет волновать зрителя. Вспомним потрясающие кадры возвращения демобилизованных после Великой Отечественной войны, вспомним съемку в тихом донецком поселке с белыми домиками и большими подсолнухами... В кадре только три человека: вошедший в калитку демобилизованный солдат, бросившаяся ему навстречу жена, а затем дочь. Они плакали, успокаивались, целовали, гладили друг друга, снова плакали, потом смеялись, и опять плакали от радости. И мы, глядя на экран, плакали.

Как это было снято? Оператор, встретив демобилизованных на дальней станции, узнал, кто куда едет, и заранее направился по этим адресам.

Такая съемка, если проявить настойчивость, энергию, почти всегда оправдает себя. Сколько заманчивых возможностей для кинорепортажа открывается в том, чтобы иногда просто побродить с легкой камерой по улице города, парку, бульвару, побывать во дворе большого дома, на колхозном рынке, у входа в загс... Здесь недопустим тематический произвол, не нужны бесцельные съемки, то есть съемки, не продиктованные общим идейно-художественным замыслом сюжета, эпизода, фильма в целом. Но когда такой замысел есть, когда он ясен, в рамках этого замысла «путешествие с киноаппаратом» очень полезно.

Это лишь один из приемов живого кинорепортажа, лишь часть большого вопроса о стиле и методах нашей работы.

Мы очень часто игнорируем некоторые специфические особенности документального кино, механически переносим в кинохронику, в организацию съемок практику игрового фильма.

Нужен ли сценарий для документального кино? Бесспорно, нужен. Давно нет никаких сомнений, что сценарий в той или иной его разновидности — основа публицистического фильма. Я, например, просто не могу работать без сценария, и в ходе рождения фильма стараюсь его настолько уточнить, чтобы затем монтировать фильм, перелистывая страницы сценария.

Но когда сценарий превращается в догму, когда снимается только то, что им предусмотрено, и авторы фильма не корректируют сценарий фактами жизни, это вредит делу.

Нужно ли, снимая документальный фильм, планировать работу, составлять смету, определять лимит пленки, съемочные дни и т. п.? Нужно, в этом тоже нет никаких сомнений.

Но когда в сметных отделах требуют предварительной раскадровки эпизодов, точного определения количества съемочных дней для каждого объекта и тому подобного,— это мешает делу.

При создании документального фильма очень важен умный, оперативный маневр, важен равно для режиссера и оператора, плановика и директора съемочной группы.

Не нарушая общего замысла сценария, не превышая общей суммы средств, не выходя из лимита пленки, надо в то же время свободно маневрировать всеми средствами во время съемок так, чтобы фильм в результате наиболее многообразно отразил избранную тему.

Распределяя пленку, важно оставлять резерв для непредвиденных событий.

Выделяя операторов для съемок основных эпизодов сценария, следует хотя бы одного оператора не ограничивать никакими точными заданиями, а пускать в «свободный полет», чтобы он брал в поле своего зрения то новое, что не могло быть предусмотрено, но чему потом, без сомнения, будет найдено место в общей композиции картины.

Операторы, снимая эпизоды по сценарию, также не должны проходить мимо наиболее яркого и интересного, с чем они столкнутся. Важный эпизод фильма в некоторых случаях полезно поручать одновременно двум-трем операторам, снимающим в разных местах: в фильм войдет лучший материал, лучшая съемка. Мы же часто, выполняя календарный план, выезжаем на «объект» и в течение нескольких часов снимаем эпизод, независимо от того, позволяет ли конкретная обстановка этого дня, этого часа достигнуть максимальной подлинности. Иногда нужно ждать, и ждать долго, когда герой эпизода, к примеру, стахановец, приблизится наконец к окончанию своего новаторского замысла или когда (при синхронной съемке) так повернется ход дела на совещании или на уроке в школе, что не нужно будет просить людей говорить специально для съемки.

Руководствуясь основной идеей будущего произведения, надо добиваться осуществления авторского замысла многообразными средствами кинорепортажа. На этом пути всегда ждет победа.

3

Шаблонность сюжетов, лиц, приемов возникает еще из-за того, что мы плохо вырабатываем в себе публицистическое умение находить свежий материал, незатасканные факты, освещать привычные явления с новой стороны.

В фильмах о республиках, например, руководящую роль правительственных органов мы обычно показывали только в эпизодах заседаний. А вот в картине «Советская Киргизия» (режиссер И. Посельский) мы видим, как заместитель председателя Президиума Верховного Совета республики на коне приезжает в горы, на пастбища. Это выглядит гораздо выразительнее кадров заседания, характеризует местные условия, подчеркивает своеобразный колорит республики.

К сожалению, не всегда такой кадр может пробиться на экран. У некоторых редакторов сразу появляется червь сомнений: «А подобает ли заместителю председателя Президиума Верховного Совета ездить на коне? Типично ли это?..»

Такой «червь сомнения» однажды погубил очень удавшуюся кинозарисовку. Снимая улицы города Горького, мы увидели на скамейке бульвара подполковника с детской колясочкой. Он читал книгу, мерно покачивая коляску, а малыш безмятежно спал. Это и было нами заснято как олицетворение мирных советских дней. Нас подкупила возможность образно, одним кадром сказать многое, что не так часто удается. Но при редакционном просмотре кадр этот был изъят: «Так не бывает, где это видано, чтобы офицеры нянчили детей?»

Но разве художник не обязан увидеть то, что может и не заметить глаз обычного зрителя? Кстати, позже я встретил на страницах «Ульяновской правды» фотоэтюд А. Маркелычева «В мирные дни»: по бульвару майор везет коляску с дочуркой. Думается, что трактовка темы мира через образы воина с ребенком привлекала нас не случайно и была вполне правомерной.

Многие режиссеры и операторы подолгу привязываются к одним и тем же объектам, однообразно отражают современность. Судя по уже упомянутым журналам «Советский Дальний Восток», оператор А. Ку-

шевили часто снимает в одном и том же Артемовском леспромхозе, как будто так уж бедно лесное хозяйство обслуживаемых им районов. При этом он показывает только труд лесорубов, обходя их быт.

Большой ущерб идейно-художественному качеству фильмов и киножурналов наносит односторонний показ наших советских людей, бедность изображения их духовного мира и широты их интересов. Конечно, токаря надо показать прежде всего как токаря. Но ограничивать изображение человека только показом его в труде — значит обеднять образ.

Когда ростовские операторы хотят показать отдых трудящихся, они по инерции устремляются в Сочи или Кисловодск, которые неоднократно показывались на экране. Вообще тема отдыха в киножурналах и фильмах, как правило, решается показом санаториев, курортов. А вот «Правда» в заметке о выезде семей трудящихся на дачи, рассказывала: «Большое оживление наблюдалось в воскресенье на магистрали Рига — Взморье. Из города к морю устремился поток автомашин. Пользуясь тем, что установилась теплая солнечная погода, сотни семей рабочих и служащих Риги выехали на дачи... В поселок Авоты выезжают на дачу 52 семьи рабочих, инженеров и служащих завода «ВЭФ».

А какой интересный сюжет мог бы быть заснят о жизни рабочей семьи на даче — сюжет, ярко, не стандартно освещающий рост материального благосостояния трудящихся, заботу государства об их быте, отдыхе!

Мало, мало у нас журналистского беспокойства, зоркости, стремления сказать новое слово, по-новому осветить тему!

Односторонне показываем мы и природу, флору и фауну нашей Родины. Действие большинства фильмов протекает только летом, плюс кадры весеннего цветения или осенней уборки. А где прелесть нашей зимы, красота весеннего половодья, пейзаж золотой осени? В ряде фильмов картинно присутствует восходящее или заходящее солнце, но разве этим ограничиваются краски утра и вечера с алмазной росой на цветах или очаровывающим спокойствием сумерек?

Не помнится, чтобы в каком-нибудь документальном фильме о республиках волновалось, бурлило море, шумела гроза или просто шел дождь. А ведь как освежило бы это рассказ о действительности, опоэтизировало его! В заметке «На Кубани» («Литературная газета») автор приводит слова тракториста Ивана Петровича Шацкого о трудностях сухой ветреной весны. Но вот «природа будто смутилась перед нами и послала дождичек. Шел он целые сутки, обмывая почерневшую местами озимь, радуя хлеборобов». И Шацкий пришел на поля, чтобы взглянуть, как чувствует себя озимка. Вот он спускается с кургана, припадает перед озимью на колени. Хороший момент для киносъемки? Чудесный! Мы же до сих пор видели на экране трактористов только за рулем. Мы и озимь никогда не снимаем, а как красив строгий рисунок бесконечных прямых зеленых рядков озимой пшеницы!

Только в сюжетах об охоте или заповедниках показываем мы зверей или птиц. А почему не может просто пробежать заяц-русак по полю, или взлететь над рожью перепелка, или потянуться в небе вереница перелетных гусей, как частица родного пейзажа, живая деталь фона, на котором происходит действие наших картин?

Многие наши документальные фильмы бедны в познавательном отношении. Посмотрев некоторые из них, зритель узнает очень мало нового. Умение передать облик района, края, республики неразрывно связано с умением пользоваться материалом, имеющим познавательное значение. Это убедительно показывает пример фильма «Коми АССР» (режиссер Н. Соловьев). Нельзя целиком согласиться со многими критическими замечаниями по адресу этого фильма. Он сделан опытным режиссером, сделан тщательно и любовно. Но беда фильма в том, что

жизнь республики представлена удивительно обезличенно, хотя в нем есть и олени, и тайга. Разве можно было, например, показывая урожай зерновых культур, не связать его с проблемой освоения вечной мерзлоты, накладывающей отпечаток на всю жизнь республики? В фильме же сельскохозяйственная тема решается так, как она могла быть решена и в фильме о Чувашии.

Документальный фильм должен помогать сделать передовой опыт достоянием миллионов, служа трибуной новаторов, изобретателей, людей смелой мысли, дерзких мечтаний. В картине «Северная Осетия» показано, как в горных условиях нефтяники Малгобека научились передвигать на новые места нефтяные вышки, не разбирая их. В картине «Советская Киргизия» запечатлен опыт одного из колхозов, в котором строятся деревянные силосные башни. Режиссеры показывают только главное, не увлекаясь технологией, сохраняя публицистический строй фильма. Показ таких явлений обогащает картины, делает их более содержательными, интересными и нарушает их однообразие.

4

Документальные фильмы должны отличаться один от другого не только отобранными в жизни фактами, но и творческой манерой, индивидуальным почерком авторов.

В фильме «Советская Киргизия» режиссера М. Слуцкого есть эпизод о балетном училище во Фрунзе. Подобные эпизоды мы видели во многих картинах: под звуки рояля девочки в пачках занимаются у станков. Это есть и у Слуцкого. Но он совсем по-иному строит эпизод. На уроке исполняется танец маленьких лебедей из «Лебединого озера» Чайковского. Но вот одна воспитанница, изящная юная балерина, покидает класс и выбегает навстречу своей матери, приехавшей в город навестить дочку. Необычен и в то же время абсолютно реалистичен кадр, в котором мы видим грациозную фигурку девочки и прибывшую из далекого кишлака пожилую женщину в национальном костюме, которая угощает дочь любимыми лакомствами, завернутыми в большой белый платок. Полно нежности свидание матери и дочери. «Думала ли старая киргизская мать, что дочь ее станет белым лебедем?» — говорит диктор, и эти слова делают эпизод еще более волнующим.

К сожалению, во многих документальных фильмах мастерство, и особенно мастерство режиссеров, мало индивидуализировано. Предоставляя в фильмах и киножурналах слово самой жизни, мы не всегда выражаем свое собственное отношение к материалу, отношение публицистов и художников.

Нельзя считать, что поскольку документалисты фиксируют действительность, от них не требуется художественного мастерства и выдумки, ибо действительность-де говорит сама за себя. К сожалению, такая точка зрения находила своих теоретиков, в частности на страницах газеты «Советское искусство». Так, в рецензии на фильм «Голос миролюбивого советского народа» (27 декабря 1952 г.) прямо подчеркивалось как положительное качество, что этот фильм замечателен «не операторским мастерством и режиссерской выдумкой...» «Ясный по композиции, четкий по сюжету, он строго документален, и именно в этой документальности его сила».

На наш взгляд, в корне неправильно противопоставлять «строгую документальность» операторскому мастерству и режиссерской выдумке. Вообще неверна и сама постановка вопроса о том, что качество документального фильма не зависит от операторского и режиссерского мастерства. Однако подобная точка зрения была выражена и в редак-

ционной статье «Советского искусства» (15 ноября 1952 г.) «Кинолетопись великой стройки», где о фильме «Волго-Дон» было сказано: «Фильм этот прекрасен потому, что прекрасна жизнь, которую он отражает широко, правдиво и убедительно».

Наша жизнь действительно прекрасна, но тем больше художественного мастерства требуется для ее отображения. Самые яркие краски жизни могут потускнеть в серых киносъемках, самые волнующие эпизоды могут оставить безразличным зрителя, если увиденные художником факты не будут перенесены на экран подлинно творчески.

В процессе перенесения фактов на экран и должна в полной мере выявляться творческая индивидуальность режиссера, сценариста, оператора. Приведенный выше пример из фильма «Советская Киргизия» показывает, что в кинодокументальном произведении факт, событие можно подать и узко информационно (идут занятия в балетной школе) и художественно.

Конечно, вовсе не следует принижать значения информационной кинохроники. Забота о кинорепортаже — это ведь и есть прежде всего забота о кинохронике как информации. Ибо чем ярче кинорепортаж, тем сильнее художественное качество информационного кинохроникального сюжета. И хотя композиция и сюжет фильма «Голос миролюбивого народа» строго документальны и соответствуют порядку дня 4-й Всесоюзной конференции сторонников мира, без творческих стараний режиссера и операторов не могло бы быть передано на экране волнующее содержание конференции.

Но особенно важно художественное решение темы, когда мы, выходя за рамки информации, создаем короткометражный очерковый или большой документальный фильм. Драматургия фильма, прием организации материала, хотя и рождаются самой жизнью, должны обязательно обогащаться творческим, художественным замыслом сценариста, режиссера, операторов.

Написанный Н. Родионовым сценарий фильма «Счастливое детство» начинается пейзажем Советской Абхазии. Утренние солнечные лучи падают на светлорозовое здание родильного дома села Адзюжба.

Няни в белых, широких колясках развозят детей по палатам. Провожаемая врачом и сестрами, из родильного дома выходит молодая мать с ребенком. Радостно встречают ее муж и многочисленная родня.

В конце прошлого столетия здесь, близ села Адзюжба, проходил молодой Горький. В рассказе «Рождение человека» с горечью вспоминал великий писатель, как на этой земле, в стороне от проезжей дороги, где сейчас стоит ласкающее взор здание родильного дома, в муках родила ребенка одинокая, измученная поисками работы женщина.

Родионов удачно сопоставил две судьбы — темное царство прошлого и светлый мир настоящего, придав простому документальному материалу силу большого обобщения. В таком «запеве» фильма виден оригинальный авторский замысел, осмысленный художественный прием.

Рассказывая в картине «Советская Бурят-Монголия» о культуре республики, ее писателях, театрах, режиссеры Я. Фрид и Ю. Музыкант вдруг переносят нас за тысячи километров от Байкала — в Берлин, где на Международном фестивале молодежи выступает национальный республиканский ансамбль. Прибывшие со всех концов мира зрители знакомятся с жизнерадостным искусством сыновей и дочерей Советской Бурят-Монголии. Великая сила интернационализма пронизывает этот глубоко эмоциональный эпизод, так не похожий на подобные эпизоды в других фильмах о республиках, где обычно ансамбль подавали как художественную вставку или же эффектную концовку картины.

В том, что при создании фильмов о республиках выработалась некая универсальная форма обзорно-информационного произведения, в котором

как бы только сменялись персонажи, виноваты и редакторы фильмов, и руководители студий, и мы, режиссеры, ибо часто мы проявляли беспринципность, отказывались от творческих исканий, не пытались по-своему, оригинально решать заданную тему.

Но ведь нельзя же сказать, что творчески безлик коллектив советских кинохроникеров, в частности режиссеров! Нет, нам знаком и лиризм Л. Кристи, и мастерство показа человека, которым владеет А. Ованесова, и умение В. Беляева строить на документальном материале увлекательный сюжет, и уверенная повествовательная манера И. Копалина. Однако существующая в кинохронике нивелировка жанров мешает всестороннему проявлению индивидуальных особенностей режиссеров и операторов. Руководители студии кинохроники не учитывают эти особенности, рассматривают режиссеров и операторов как людей одинаковых. Ведь это факт, что на Центральной студии документальных фильмов иногда предлагают работать над той или иной картиной по очереди трем-четырем режиссерам, совершенно различным по своим творческим устремлениям, склонностям, мастерству.

Рецензии в нашей печати на документальные фильмы также обходят вопросы творчества авторов, ограничиваясь описанием содержания картин. Неглубоко анализируем мы мастерство и при обсуждении фильмов и киножурналов на творческих секциях.

Надо поощрять все новое, свежее в нашей кинопублицистике, поддерживать проявление творческой индивидуальности и режиссеров и операторов документального кино, способствуя этим появлению многожанровых, «хороших и разных» документальных фильмов. Это тем более важно сейчас, когда в центре внимания — создание ярких короткометражных очерков. Будет совсем плохо, если они окажутся похожими друг на друга, как это было со многими полнометражными фильмами. А ведь, как известно, маленький очерк подчас сделать труднее, чем большой фильм.

* * *

Есть еще ряд моментов, существенно влияющих на качество документальных фильмов. Требуют освещения особенности сценария в кинохронике, вопросы событийных съемок, синхронной записи, дикторского текста, расширения технических приемов киносъемки.

Осмысление и правильное использование всех компонентов документального киноискусства поможет созданию фильмов ярких и своеобразных, показывающих жизнь во всем сверкании ее красок.

Но чтобы запечатлевать нашу советскую жизнь многосторонне, показывать советских людей в героическом преодолении трудностей, в действии, надо прежде всего развивать и совершенствовать кинорепортаж, воспитывать кинохроникеров как публицистов. Наш долг — создавать подлинно образную художественную кинопублицистику, каждое произведение которой, маленькое и большое, носило бы на себе печать авторской индивидуальности, вдохновенного творчества.

Г. КРЕМЛЕВ

ЧЕЛОВЕК ТРУДА НА ЭКРАНЕ

Если поднять в памяти созданные советской кинематографией в послевоенные годы художественные фильмы, задавшись целью найти какой-то, пусть даже и несовершенный эпизод, но который можно было бы условно принять за иллюстрацию основных устремлений нашего киноискусства, то, пожалуй,— как это ни покажется неожиданным, а для некоторых и странным,— придется остановить свой выбор на отрывке из «Донецких шахтеров», изображающем празднование полувекового трудового юбилея знатного донбасского горняка Степана Недоли.

При всех недостатках этого фильма (а они весьма существенны и о них будет сказано ниже) вряд ли кто сможет отрицать, что он является наиболее значительным из созданных за последнее время нашей кинематографией произведений о современном советском рабочем классе.

Речь, однако, сейчас идет не об оценке фильма вообще и не о том, в частности, что авторы ввели кинозрителя в Донбасс, так сказать, «с парадного хода», показав праздничное торжество в роскошном Доме культуры.

Выступая на чествовании своего друга, начальник шахты Сидор Горовой по-бухгалтерски подсчитал, что за пятьдесят лет работы на шахтах Донбасса Степан Недоля нарубал столько угля, что его хватило бы всей Советской стране на целый день жизни. И, поразив слушателей таким подсчетом, Горовой обобщил:

— А ведь нас, шахтеров, в стране сколько? Больше миллиона. Если каждый даст Родине один день такой жизни, наша Родина будет жить вечно!..

Аплодисментами покрыли эти слова присутствующие. И кто-то из гостей правильно заметил:

— Обещал выступить как бухгалтер, а сказал как поэт...

И действительно, краткая речь Горового, с таким проникновением произнесенная артистом В. Меркурьевым, по-настоящему поэтична. Эта речь могла бы даже стать своего рода эпиграфом ко всему фильму, найди она в нем свое достойное, последовательное драматургическое воплощение.

Больше того, глубокая мысль, заключенная в словах Горового, заслуживает расширительного толкования и может рассматриваться как своего рода заявка на фильмы, которые так настоятельно необходимы и отсутствие которых сегодня является — это надо сказать прямо! — главной бедой нашей кинематографии.

Выраженное Горовым широкое, масштабное понимание значения шахтерского труда по существу осталось только в пределах сценария, не

превратилось из факта литературного в собственно кинематографический. Но, право, не так-то много можно привести иных кинопроизведений, которые ставили бы и решали подобную задачу и которые со всей силой художественного обобщения воспевали красоту и величие труда рядового советского рабочего.

Между тем на всех этапах развития советского искусства партия всегда настойчиво требовала от его мастеров полноценных, правдивых произведений о простом советском человеке, о главных героях и подлинных творцах новой жизни, о рабочих и крестьянах, строящих заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, о людях социалистического труда, создающих все блага жизни.

Партия призывала художников показывать, что замечательные качества человека нового общества свойственны не отдельным, избранным героям, а многим миллионам советских людей. Эти-то рядовые люди, порождаемые новым общественным строем, сами творящие его, и должны были стать героями произведений советского искусства.

На протяжении многих лет киноработники добивались решения этой огромной, ответственной и творчески, пожалуй, наиболее трудной задачи, стоявшей перед всем советским искусством.

Было время, когда кинопроизведения, которые носили особое наименование «агитпропфильмов» и конструировались по рапповским чертежам, своим схематизмом и унылым однообразием отбили вкус киноработников к так называемой производственной тематике.

«Встречный» — фильм этапного значения, по-новому изобразив людей большого заводского коллектива, борющегося за выпуск сверхмощной турбины, практически доказал, насколько благодарной, увлекательной и многообещающей для киноискусства является задача показать, как ликвидируются пережитки капитализма в сознании людей, уступая место социалистическому отношению к труду, как этот освобожденный, радостный и подлинно творческий труд облагораживает человека.

О новых формах социалистического соревнования и ударничества рассказали последовавшие затем «Ночь в сентябре», «Шахтеры», «Большая жизнь» (1-я серия). Вместе с фильмами, посвященными людям колхозной деревни, они выполнили задачу большой важности, запечатлев картину того, как в годы побед социализма проводилось соревнование самими массами, что переживали при этом рабочие и колхозники, для которых дело соревнования стало своим собственным, родным делом.

Отдельные удачные, живые и полнокровные образы рабочих и крестьян, дополняющие общую картину, воссоздаваемую советским искусством, появлялись также в «Великом гражданине», «Комсомольске», «Учителе» и некоторых других кинопроизведениях.

Памятны на этом пути и срывы, неудачи — «Дела и люди», «Иван» и другие фильмы, в которых не чувствовалось биения пульса подлинной жизни. Их сюжеты были схематичными, надуманными; герои выглядели бледными, условными, голыми обобщениями, лишенными каких бы то ни было индивидуальных черт и ярких особенностей характера, а потому и не привлекали внимания зрителей, не запоминались.

Нет нужды по-бухгалтерски подсчитывать, было ли здесь больше удач или провалов. И без этого ясно: тема, которая должна бы стать главенствующей в нашем киноискусстве, фактически таковой не стала. Мы не можем похвастаться ни абсолютной, ни относительной быстротой и мощностью ее развития.

В жизни нашей труд стал делом геройства, и это коренное изменение во взглядах людей на труд составляет одну из существенных примет социалистического общества. Но то, что давным-давно вошло в повсе-

дневность, еще не проникло в киноискусство: среди его героев до обидного мало наших современников, людей труда (речь идет и в дальнейшем будет все время итти о труде людей производства, а не труде ученых, художников, педагогов, партийных и хозяйственных руководителей, военных работников и т. п.).

Кинематограф обладает исключительными возможностями за кратчайший срок превращать какое-то неведомое ранее имя в достояние миллионов или утверждать по всем странам света чью-либо славу. Именно творчество мастеров кино, точно некое историческое эхо, способно восстановить и вновь разнести по всем морям полузабытый многими поколениями торжественный гул викторий адмирала Ушакова. Можно быть уверенным также в том, что сотням тысяч жителей самых отдаленных уголков Китая станет особенно близким гениальный автор оперы «Борис Годунов» после того, как пройдет по экранам этой великой страны фильм «Мусоргский».

Но вот что знаменательно и что звучит как бы своего рода укором работникам советского кино: самой широкой известности далеко за пределами Родины добились сегодня наши скоростники-металлисты, каменщики-строители, ткачихи и машинисты, мастера социалистического труда — реальные люди, но не экранные образы, которые вобрали бы в себя, сконцентрировали, многократно усилили лучшие их черты и стали бы не менее популярными, чем завоевавшие в свое время всеобщее признание профессор Полежаев и Чапаев, мастер Бабченко и колхозница Александра Соколова, летчик Мересьев и молодогвардейцы...

Завидным примером долголетия могут служить эти любимые герои кинозрителей всего мира!

В прошлом году, во время фестиваля советских фильмов в Китае, население городов и сел неизменно встречало гостившего там в составе нашей киноделегации Бориса Чиркова приветственными возгласами: «Мак Сим!..» Это, конечно, очень трогательно. Однако уместно вспомнить, что в программе фестиваля был и фильм «Донецкие шахтеры»... Пожалуй, по анкетным данным Максим и Степан Недоля почти ровесники, но по годам экранного рождения их разделяет более полутора десятка лет. И все же, выходит, слава скромного рабочего паренька с Выборгской стороны, выросшего в государственного деятеля, намного пережила славу знатного шахтера.

Редко, слишком редко появлялись у нас на свет кинопроизведения, разрабатывающие тему труда. И не так-то просто отобрать из них такие, по которым, точно по вехам, мы смогли бы судить о линии развития. Очень далеко отстоят эти вехи одна от другой по времени, да и направление трассы нельзя признать отчетливо выраженным. Не обнаружишь здесь последовательности в накоплении опыта. Не укажешь безошибочно на фильмы, которые, вырываясь далеко вперед, обозначали бы собой какой-то новый период, резко отличающийся от предшествующих, вносили тот или иной новый элемент, подхватываемый и развиваемый авторами последующих произведений, расширяли понимание темы, ощутимо совершенствовали художественную форму.

Так, фильм «Путь славы», рассказывающий о том, как девушка стала паровозным машинистом, повторяет, пожалуй, все недостатки аналогичных картин тридцатых годов, но не содержит в себе ни одного достоинства фильмов, вышедших в более позднее время.

Словом, в создании произведений этой тематической разновидности нашего кино не проявлено должной настойчивости, на которую она, эта разновидность, вправе претендовать в силу своего исключительного значения.

Ее отсталость станет отменно очевидной в совопоставлении с успехами любых иных смежных разновидностей, особенно так называемых

биографических и историко-биографических произведений, оттянувших на себя за последние годы лучшие творческие силы нашей кинематографии и получивших непомерно большое развитие.

Правда, ежегодно при составлении тематических сценарных и производственных планов кинематографии неизменно соблюдался ставший уже традиционным и часто служащий предметом иронических замечаний своеобразный «принцип представительства» если не от всех, то по крайней мере от основных, ведущих отраслей промышленного производства.

Но столь же неизменно именно эти пункты тематического плана — не важно, были ли они анонимны (что чаще всего), или подкреплены заявками и либретто, или подвинуты до какого-то этапа «стадиального развития» сценария (первый вариант, второй вариант, энный вариант) — всякий раз «по независящим причинам» где-то терялись по дороге, либо зачислялись в «перманентно переходящие».

Именно в этом разделе тематического плана, как ни в каких других, стабилизировался наиболее высокий процент отходов.

А кроме того, некоторые кинокритики (те немногие, которые отваживались перешагнуть гипнотизирующую меловую черту безобидного обзора) в меру своих сил вносили путаницу в этот вопрос. Не считаясь с тем, что при упоминавшейся выше незначительности накопленного творческого опыта в их поле зрения чаще могли попадать факты и явления единичного, случайного порядка, они с порога обобщали любое подмеченное в ходе анализа положение, придавали ему универсальное значение, возводили в догму.

Так досужие «открытия» превращались в мнимые «требования» и «законы жанра».

Незначительность творческого опыта и связанная с ней неразработанность теории служили дополнительными тормозами в создании полноценных художественных произведений, изображающих труд простого человека.

Оба эти существенных недостатка можно было бы в значительной степени восполнить более смелым использованием опыта русского классического искусства.

Но теоретики и критики этого не делали, во всяком случае, особенно заметно к тому не порывались.

Здесь практически проявлялось (хотя публично, разумеется, нигде не декларировалось) не более и не менее как игнорирование классического наследства. Разве же это не очевидный факт, что не только исследования, но даже мало-мальски сносной статьи по важному для кинематографии вопросу о преемственности в изображении простых людей труда не существует? И надо заметить, что игнорирование это не проистекает от простого небрежения.

Как это ни парадоксально звучит, но нельзя еще утверждать, что в определении возможностей и способностей, которыми располагает кино для освоения классического наследства и современного опыта смежных искусств, уже заняты четкие, теоретически правильные и творчески плодотворные позиции.

Будь здесь все четко и ясно, не случился бы грех с редколлегией бывшей газеты «Советское искусство», которая допустила опубликование статьи К. Пиотровского «Что же такое «теория кино»? (№ 50, 20 июня 1953 г.), вносящей путаницу в определение присущих кинематографу специфических средств отражения действительности. Абсолютизирование специфики кино на деле означает изоляцию его от иных видов искусства, а потому и вредно. Но и отказываться различать одно явление от другого не менее вредно, ибо без такого различения вообще невозможно никакое познание.

Подобное же неумение нащупать существенные различия приводит иногда к путанице и в вопросе о взаимоотношениях социалистического реализма с критическим, в вопросе о наших связях с культурным наследством.

Определение основного метода советской художественной литературы и литературной критики точно сформулировано еще Первым Всесоюзным съездом советских писателей.

Тогда же в выступлениях А. Жданова и М. Горького были отточены острые грани этого определения, резко противопоставляющие наше самое передовое, подлинно новаторское искусство реакционному, упадочническому, буржуазному. Но всякий, кто попытается на этом основании столь же резко противопоставить творчество советских художников прогрессивному русскому искусству, неизбежно совершит серьезную ошибку.

Известно, что одной из особенностей метода социалистического реализма является изображение действительности в ее революционном развитии. При этом имеется в виду прежде всего марксистско-ленинское мировоззрение, которое одно только и дает современному художнику единственно правильное, до конца последовательно научное представление о реальной жизни, о законах ее развития.

Было бы, однако, неверно понимать эту сторону метода советского искусства в том смысле, будто, скажем, способность изображать революционное движение — это то новое, особенное, исключительное качество, которое свойственно только художнику социалистического реализма и совершенно недоступно, допустим, представителю реализма критического.

Советская литература призвана изображать народ как движущую силу, творца истории. Это бесспорное положение нельзя, однако, принимать за водораздел между реализмом критическим и социалистическим так безоговорочно резко и упрощенно, как это сделано в одном из томов «Вопросов советской литературы», выпущенном Институтом русской литературы, где прямо сказано, что до социалистического реализма изображался только «народ-страдалец».

Получается так, будто передовые русские писатели, полные любви, сочувствия и жалости к народу, показывали его только страдающим, терпящим, покорным и пассивным.

Как будто не идеи освобождения крестьянства от крепостной зависимости, не идеи социального протеста, народного бунта, не призывы к топору оплодотворяли лучшие произведения русской литературы и искусства!

И кто же не знает, что Н. Чернышевский, от сочинений которого «веет духом классовой борьбы», был властителем дум не одного поколения русских людей, в том числе и писателей, художников, так или иначе воплощавших в своем творчестве благородные принципы его «мужицкого демократизма», его «идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей» (В. И. Ленин).

Всему миру известен, наконец, писатель, который выразил мысли и настроения миллионов крестьян ко времени наступления первой русской революции, выразил, в частности, и накопленные веками крепостнического гнета и пореформенного разорения «горы ненависти, злобы и отчаянной решимости». В противоречивом идейном содержании его произведений отразились и слабость крестьянского восстания, и крестьянское стремление «смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения...»

Какой же это, с позволения сказать, «народ-страдалец»? Но ведь нельзя же назвать Льва Толстого, к которому относятся только что цити-

рованные слова В. И. Ленина, художником социалистического реализма, хотя он и стал «зеркалом русской революции».

У нас нередко бывает, что авторы критико-теоретических статей, предъявляя то или иное требование к художнику, стараются доказать, что оно является специфической, новаторской и исключительной особенностью социалистического реализма, хотя бы речь шла о таких принципах, как правдивость, народность, типичность и тому подобных, выраженных в самых общих чертах и по сути дела развивающих лучшие, прогрессивные художественные традиции.

Наиболее легкомысленные из критиков и теоретиков в этом своем наивном стремлении увлекаются настолько, что не замечают всей курьезности своего положения, когда в доказательство исключительной принадлежности таких принципов искусству социалистического реализма приводят убедительные цитаты из... Белинского, Добролюбова, пересыпая их примерами из Гончарова, Бальзака, Гете...

Известно далее, что положительным героям, выведенным в произведениях социалистического реализма, противостоят отвратительные подонки, фигурирующие в продукции современного загнивающего буржуазного искусства на правах его главных героев. На этот счет имеется исчерпывающее высказывание А. Жданова.

Но когда печальной известности критик А. Гурвич, исходя, возможно, из этого правильного тезиса, попытался представить дело так, будто положительный герой вообще только и знаком что социалистическому реализму, получился поклеп на великую русскую литературу.

Гордыня псевдоноваторства не украшает деятелей нашего искусства. Она приличествует людям, не помнящим родства. А нам не к чему лицемерно стыдиться своего богатейшего наследства. У нас и без того хватает хорошего — действительно собственного, благоприобретенного, чтобы мы еще нуждались в приписывании себе заслуги предшественников, отгораживаясь от них и скрывая преемственность.

Конечно, Голливуд, например, сроду не собирался, не собирается сейчас и, оставаясь самим собой, не соберется в будущем возвеличивать средствами искусства, воспевать простого человека труда. Это не задача Голливуда.

Но наивно и в принципе порочно делать отсюда вывод, будто подобная задача, стоящая перед советским киноискусством во весь рост, вообще свалилась в какой-то один прекрасный день бог весть откуда.

На самом деле к выполнению этой своей миссии молодое советское кино исторически подготовлено всем ходом развития русской литературы и искусства. Обращение к классическому наследству как раз и должно было дать здесь не просто сумму показательных частных примеров, а углубленное понимание преемственности и знание истории вопроса, без чего не может быть его теории, дать полноценное представление о масштабах, до которых разрослась эта проблема в процессе своего развития.

* * *

Ни в одной другой стране, как в России, рядовой человек из народа не привлекал к себе такого пристального внимания художников.

Недаром в свое время были так шокированы и смертельно напуганы аристократические прихожане храма изящной словесности, когда на смену пасторальным пейзанам, скромно занимавшим отведенное им где-то в боковом приделе место, ворвались шумные, озорные, полные жизни персонажи пасечника Рудого Панька. Напрасно метался по храму барон Брамбеус-Сенковский, доказывая и уговаривая, что при всей забавности изображения простонародной жизни здесь как-никак не место «публике господина Гоголя» — всем этим мужикам, казакам, мастеровым, людям

самых низких сословий, от которых «жестоко пахнет дегтем», которые и вести-то себя прилично не умеют.

В те далекие годы многие еще не оперившиеся русские прозаики порывались взлететь непременно над Собором парижской богоматери и умчаться в романтические выси. Великий Гоголь низвел русскую прозу на реальную, грешную землю, повернул лицом к действительности, к жизни, и эту жизнь действительную поднял на недосягаемую высоту истинной поэзии.

Гоголь и дал свое имя целому периоду русской литературы. Не случайных гостей ввел он в нее: простонародье поселилось здесь густо и надолго, навсегда.

Обживаясь, проявляя себя в труде и в быту, в радостях и печалях, новые герои чем дальше, тем все более настойчиво заявляли о своих наболевших нуждах и заботах, о заветных думах и чаяниях, расширяя привычный прежнему искусству круг тем и идей.

На Западе роман как главенствующий литературный жанр, по верному замечанию М. Салтыкова-Щедрина, в те времена еще продолжает оставаться «по преимуществу произведением семейственности». Не велика разница, если в английском романе семейство (этот «теплый, уютный элемент») играет положительную роль, а во французском — отрицательную; все равно драма романа «зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается».

Узость этих традиционных рамок почувствовал не кто иной, как Гоголь, а вслед за ним и другие лучшие русские писатели. Щедрин считал, что в реальной жизни «роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома» и подчеркивал, что сейчас на глазах у всех отмирает прежняя драматическая основа романа — «процесс целования». Он указывал, что в двери литературы настоятельно стучится борьба «гораздо более замечательная, нежели та, которую представлял нам прежний роман», и сетовал, когда обнаруживал, что мотивы этой борьбы почему-либо «ускользают» от внимания художника или «неправильно признаются... недраматическими». Развивая эстетические принципы Белинского, Чернышевского и Добролюбова, Щедрин прямо требовал включения в сферу искусства «борьбы за оскорбленное и униженное человечество» и ратовал за то, чтобы в свете этой борьбы полнее изображались все стороны общественно-трудовой деятельности его современника.

Не каждому было дано понять и выразить эту связь с идеями освободительного движения. Иные оказались в состоянии уловить только одну и притом внешнюю сторону велений времени. Такие тоже избирали объектом своего творчества «простолюдинов». Однако у мелкотравчатых беллетристов-бытописателей простой человек превращался в упрощенного, маленький — в мелкого, рядовой — в заурядного, то есть серого, неприглядного, скучного.

Но силу и славу великой русской литературы и искусства составил тот простой герой, образ которого служил выражением народного самосознания, был облагорожен самыми передовыми устремлениями русской общественной мысли.

Для кого непревзойденные шедевры Репина, Перова, Крамского не более как умелые зарисовки из жизни простых людей, имеющие лишь прикладное, иллюстративное историко-этнографическое значение, кто расценивал творчество Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова только как профессионально грамотную, ремесленную обработку песенно-музыкального фольклора, русского народного мелоса, кто не способен ощутить, воспринять умом и сердцем могучий демократический, революционный дух, которым овеяны творения передвижников и композиторов «Могучей кучки», тому недоступны эти драгоценности, внесенные русским

гением в сокровищницу мировой культуры, тот вообще слеп для живописи и глух для музыки.

Но даже те лучшие люди «просвещенного Запада», до которых дошла художественная правда образа простого русского человека, не смогли постичь причины неимоверно бурного цветения русского искусства.

Ведь никто еще не дарил миру столько славных имен художников за какое-нибудь одно столетие, как эта «немытая Россия», где невиданно дикий и реакционный царизм, казалось, должен бы задушить в самом зародыше любые свежие ростки!

Что это, простой «каприз судьбы» или особая «хитрость исторического разума»?

Только время помогло разрешить эту загадку.

Успехи русского искусства, как и русской революционной мысли, конечно, не были игрой случая, а выражали собой необходимый и закономерный глубинный процесс. Они как бы заранее обозначали широту разлива, подъем горизонта и степень напора накапливающихся сил истории, обозначали задолго до того, как ее течение достигло рубежа, где эти силы были отданы сверхмощным генераторам революционной энергии, открыв новую эпоху в жизни человечества.

Направление и масштабы этого объективного и протекавшего когда-то подспудно процесса до поры до времени были скрыты от взоров даже наиболее дальновидных людей и только неясными контурами проступали в гениальных отдельных догадках. Вспомним примеры из литературы — возглас Радищева: «О, народ, к величию и славе рожденный!», вспомним гоголевскую тройку-Русь, которой дают дорогу, косясь постараниваются другие народы и государства, вспомним хорошую зависть в обращении Белинского к внукам и правнукам, русским людям сороковых годов нашего века, вспомним один из вещих снов Веры Павловны о судьбах России («Что делать?»).

Лишь постепенно подтверждались догадки, с годами становилось уже очевидным, что действительно происходит перемещение революционного центра с Запада на Восток, что именно по России пролегает русло новейшей истории, что России и суждено стать родиной ленинизма. Наиболее отчетливо мы определяем эту закономерность как уже проявившую себя, когда говорим о всемирно-историческом значении Октябрьской революции и об авангардной роли СССР во всемирном лагере социализма и демократии.

Только рассматривая вопрос в широком историческом аспекте, и можно понять, почему яркие образы представителей трудящегося, мастерового люда давно были знакомы передовому русскому искусству более, чем любому другому. Здесь действовал закон необходимости: так было нужно истории, чтобы в предшествии этих героев и появились Павел Власов, его мать, его товарищи по борьбе, которые в полную силу молодых и, может быть, еще не совсем окрепших голосов, как о свершившемся факте, объявили миру о том, что на смену умершей в Западной Европе революционности буржуазной демократии пришла революционность русского социалистического пролетариата.

Новый герой искусства унаследовал лучшие черты своего предтечи — простого человека русского искусства, но отличается от него столь же существенно, как разнятся одна от другой породившие их эпохи.

Необходимостью было и другое весьма знаменательное обстоятельство, мимо которого нельзя пройти: не кем иным, как простым рабочим человеком, осознавшим свою историческую роль, и не мог быть герой, от которого поведут родословную все герои искусства социалистического реализма. И кем бы им в жизни ни довелось стать, великой гордостью их славной семьи, хранящими и развивающими из поколения в поколение наследственные традиции, были и будут образы простых людей труда.

* * *

Так чем же в таком случае объяснить положение, создавшееся за последние годы в нашей кинематографии?

Откуда берется явно прохладное отношение квалифицированных кинодраматургов к темам из жизни рядового советского рабочего и колхозника, когда, с одной стороны, так ясна историческая значимость произведений подобного рода, а с другой — так очевидно, что дело с их созданием обстоит далеко не благополучно?

Почему под такими творениями наших лучших писателей не ломятся сегодня на киностудиях столы сценарных отделов?

Причины всего этого не станут более ясными, если попытаться просто отделаться бюрократической ссылкой на то, что-де нечуткие драматурги и режиссеры игнорируют запросы массового зрителя. Беда-то в том, что о запросах именно такого порядка нельзя говорить без известной натяжки

Прослышав о каком-либо готовящемся фильме про сталеваров или про строителей крупнейшей гидротурбины, наш заботливый кинозритель спешит письменно поделиться с редакциями газет и журналов своими самыми искренними опасениями и даже тревогой: «Неужели еще одна скучная картина?»

Что же получается?

Выходит, что похвастаться какими-то особо крупными победами, как уже говорилось, здесь действительно нельзя. Зритель, к такого рода произведениям как будто особой склонности не питает. Драматурги и режиссеры вроде как избегают излишнего риска...

А когда сравнительно не так давно еще раз обнаружилось, что наиболее слабыми из запущенных в производство фильмов были те, которые посвящены рабочему классу, кое у кого зародились сомнения:

— Да точно ли так уж необходима тема труда? Быть может, утверждения о закономерности этой темы ошибочны, а, наоборот, ошибки ее воплощения как раз и закономерны? Не надумана ли, не притянута ли за волосы вся эта так называемая проблема досужими критиками, теоретиками-вульгаризаторами? А что если изображение производства, техники вообще противопоказано самой природе искусства? Ведь как бы то ни было, предметом-то искусства издревле был, поныне есть и вечно пребудет человек!..

Спору нет, для сомнений такого рода накопилось немало оснований. Кстати, накопилось не только старанием мастеров кино и не главным образом ими. Справедливость требует отметить, что по количеству совершенных ошибок работники кино уступили «приоритет», скажем, прозаикам и театральным драматургам не потому, что проявили больше взыскательности к своему творчеству. Просто их «выручило» крайне малое количество выпускаемых фильмов, почему многие ошибки остались потенциальными — в застрявших по разным инстанциям и на разных стадиях да так и не реализованных сценариях. Впрочем, для уяснения характера ошибок и причин их возникновения это обстоятельство особо существенной роли не играет.

А ошибок этих, как вскрыли известные статьи «Правды» о драматургии, подвергшие их резкой и справедливой критике, было совершено так много, что сама производственная тема оказалась основательно дискредитированной и в глазах зрителей, и в представлении мастеров искусств.

Произошло это, повидимому, потому, что к преодолению серьезных трудностей воплощения этой темы подходили чаще всего легкомысленно, а порой и с ошибочных позиций. Проблемы, вставшие в практике создания пьес и сценариев о производственной деятельности людей, как пра-

вило, не освещались в специальной печати и широкому обсуждению не подвергались. Встречавшиеся иногда в рецензиях замечания об отдельных ошибках не были обобщены, а потому и воспроизводились впоследствии снова.

То, что искусствознание отстает от потребностей творческой практики, создавало благоприятную почву для возникновения многих прилипчивых предрассудков, которые подкупали своей мнимой простотой (на самом деле — упрощенным представлением о художественном процессе), дезориентировали творческие и редакторские кадры.

Пьесы и сценарии, посвященные жизни людей производства, для своего развития нуждались, конечно, в особом внимании, поддержке и заботливой опеке. Но это, однако, не может служить оправданием тому, что само понятие «производственная тема» превратилось в своего рода фетиш, гипнотизирующему воздействию которого успешно поддавались некоторые из работников искусства, сознательно снижавшие на этом основании свою требовательность к произведениям, принадлежащим к этой категории.

Ведь достаточно было еще на подъездных путях к театру появиться пьесе, значащейся по документам под грифом «производственной», как ей моментально давали «зеленую улицу»... И вот, в нарушение действующих на дорогах правил эксплуатации, не подвергаясь техническому осмотру и, по существу, без требуемого контроля за состоянием груза, с неожиданной резвостью, так не свойственной обычно полновесному составу, и с подозрительным дребезжанием на стыках и стрелках, мчалась такая пьеса по полосе отчуждения мимо будок, блок-постов, переездов, мимо мелькающих анонсов, хвастливых хроникерских заметок («Над чем работает драматург Икс», «Что готовит театр Зэт»), мчалась без задержек на обсуждениях и просмотрах, веселым гудком салютуя зазевавшимся на нее путейцам.

А пока эта удачливая пьеса еще не предстала перед очами зрителей на станции назначения (где, как это обычно бывало в таких случаях, обнаружится, что прибыл всего только порожняк), остальные пьесы загонялись в тупики и на запасные пути, где и пребывали в томительном ожидании, постепенно сгорая от зависти, то есть занимаясь преступным пережогом творческого топлива...

Этой исключительной «пробивной способностью», этой магической силой, таящейся в словах «производственная тематика», естественно, всего охотнее притягивались малоквалифицированные драматурги, сценаристы ремесленного склада.

Фетишизация производственной тематики находилась в несомненной родственной связи с ненаучным, но до недавнего времени имевшим хождение среди экономистов представлением о «примате производства». Забывая о том, что люди производят не для производства, а для удовлетворения своих потребностей и что производство, оторванное от удовлетворения потребностей общества, хиреет и гибнет, такие путаники, как известно, превращали средство в цель и исключали из поля зрения экономической науки человека с его потребностями.

Подобного рода представления проникали и в сферу искусства (правда, не получая законченного теоретического выражения), где тоже находились свои путаники, которые показ производства превращали из средства изображения деятельности людей в самодовлеющую цель. Они усердно цитировали известные слова Горького, призывавшего советских писателей избрать основным героем книг т р у д, но, как правило, на этом поспешно ставили в цитате точку. На самом же деле у Горького была здесь всего лишь запятая, а далее следовало весьма существенное уточнение: «...избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда» и т. д.

Не удивительно, что художники, не усвоившие смысла этого «то есть» и упускавшие из поля зрения человека, создавали произведения, которым единственно что только и было суждено — хиреть и гибнуть. Ведь в жизни искусства с еще большей очевидностью, чем в жизни общества, подтверждается справедливость положения, гласящего, что техника без людей, овладевших техникой, мертва.

Действительно, героями многих художественных произведений стали даже не трудовые, а технологические процессы. Не было недостатка в авторах, которым всерьез казалось, что отсутствие у них знаний техники драматического действия с лихвой компенсируется, если в производственной драме показывать в действии технику... Каких только станков, машин и агрегатов не громоздили за последнее время на театральных подмостках послушные авторскому замыслу художники-декораторы и бутафоры, будто соревнуясь с оформителями промышленных выставок.

Туговато приходилось порой бедным театрам!

Иной автор находил для своей пьесы такую, например, «не обыгранную» еще никем до него отрасль тяжелой индустрии, как литье чугуна. Но домна никак не вмещалась в узкие габариты сцены! Огорченный драматург испытывал острую, нездоровую зависть к Вильяму Шекспиру, творившему в эпоху еще не развитой промышленности, и горько сетовал на судьбу, поскольку сам он только из-за проклятой скудости палитры современных ему выразительных средств театра совершенно лишен возможности воздействовать на душу зрителей в полную меру проектной мощности «найденного» им «материала» — льющейся из лётки огненной реки, а потому и не в состоянии потрясти сердца людей зрелищем кислородного дутья повышенного режима и прочими эффектами доменного процесса...

Попытки драматургов оснастить передовой современной индустриальной техникой тесный мирок, ограниченный рампой, порталом, задником, паддугами, были не только смешной донкихотской затеей, но и жестоким, бессмысленным насилием над условностью сцены.

И все-таки своеобразный «техницизм» драматического репертуара последних лет — это еще полбеды. Во-первых, театральный зритель как-нибудь простил бы даже самую откровенную бутафорию; во-вторых, техницизм, как таковой, совсем не страшен киноискусству — оно ведь властвует над пространством и полностью независимо в этом отношении от условностей театра (и домны, и кауперы, и крупнейшие гидросооружения — все, что не помещается в самой гигантской сценической коробке, укладывается в кинокадре на площади 22×16 миллиметров).

Настоящей-то бедой, разросшейся до размеров стихийного бедствия, было другое: из пьес и сценариев исчез простой трудящийся человек.

Речь идет не о буквальном исчезновении человека, как это случалось у символистов. Не перечень неких душ предметов и явлений, а список действующих лиц с именами и фамилиями попрежнему предваряет каждую пьесу. Но как они «действуют»! Какую жалкую, подсобную роль выполняют!

Нет, не это имел в виду Горький, говоря о труде как о главном герое художественных произведений.

Чаплинскому герою всюду, как призрак, мерещился конвейер. Даже невинные пуговицы на платье проходящей по улице женщины напоминали гайки и приводили его руки в конвульсивное движение — так был он надрессирован!

Это страшная правда об изнурительном, отупляющем труде рабочего на капиталистическом предприятии.

Но никак не назовешь правдивым персонаж, которого авторы выдают за советского человека, но настолько оголяют присущую ему в действительности увлеченность производственными интересами, что цели-

ком, без остатка отбрасывают все, к этому не относящееся, и превращают его в какого-то одержимого навязчивой идеей.

Даже и не на работе, в самых неподходящих ситуациях такой персонаж, словно по инерции, без страсти, с нудным упрямством продолжает вести речь об одном и том же — о рационализации производства, о новой геометрии резца...

...Поздним вечером проносится над шахтерским поселком теплый дождь. Отсветы уличных фонарей искрятся в каплях, в густой листве, освеженной влагой. Эту подлинно поэтическую картину мы видели в «Донецких шахтерах».

Но зачем понадобилась она авторам фильма? Ради чего так старался оператор, создавая этот лирический, сочный по краскам и полный настроения кадр?

Дело в том, что к инженеру Трофименко наконец-то приехала из Москвы его жена Вера. Удачная мысль — показать встречу молодых супругов на фоне такого выразительного пейзажа!

Но не тут-то было. Какая там встреча! Трофименко (и авторам) некогда заниматься поэзией. Даже не поздоровавшись, спешит он с места в карьер обсудить с женой жгучую проблему: какими конструктивными переделками комбайна можно снять излишнее сопротивление?..

Давно уже кончился дождь. Вот и ночь — первая ночь встречи с женой после разлуки — прошла в разговорах о том, как проверить режущую цепь и расштыбовщик, как разредить зубки. Будто от стенки горох, отлетели от несгибаемого и бдительного конструктора коварные происки Веры, пытавшейся напомнить ему что-то о лирике студенческих лет. Не заметил он, как наступил и рассвет...

Но зритель-то заметил нелепость и фальшь этой сцены. Заметил и не простил.

Да и трудно было не заметить, ибо авторы, настаивая на своей ошибке, старательно подчеркивали несуразное поведение героев, выдавая его за образцовое, и даже заставили Лиду, дочку Степана Недоли, без тени иронии дать восторженную и завистливую оценку странным отношениям супругов Трофименко: «Вот настоящая любовь!»

А сколько таких фальшивых эпизодов засоряют пьесы! Трудовая деятельность наших людей, передовиков, новаторов производства, выглядит в них, как в кривом зеркале.

На семейном ли торжестве, на пляже, в клубе и театре, на лодочной прогулке с любимой девушкой, в купе железнодорожного вагона нормальному человеку полагается вести себя всякий раз по-особому, сообразно обстановке и обстоятельствам. Но персонаж пьесы или сценария ведет себя всегда и везде неизменно одинаково: опять очередной вариант геометрии резца...

Надо только удивляться, как это удается актерам произносить подобные реплики всерьез, какой профессиональной натренированностью надо для этого обладать!

Господство техники и искаженное, узко одностороннее изображение советских рабочих, «как людей, якобы всецело занятых техническими интересами» (об этом и писала «Правда», критикуя производственные пьесы и сценарии последнего времени), находило своеобразное теоретическое оправдание в общепринятой неправильной трактовке взаимоотношений между главным, то есть интересующим искусство материалом из биографии героя, и второстепенным, неинтересным.

Дело в том, что обычное требование изображать только первое и отсекать второе правильно в самых общих чертах. В конкретной же творческой практике для отсечения надо применять инструменты высокой точности, которые являются крайне нежными и нуждаются в самом бережном, тактичном и чутком обращении.

Ведь если придерживаться этого требования с педантичной последовательностью, то есть безостановочно отсекать и отсекать, то в конечном итоге и придешь к тому, что вместо полнокровного образа останется лишь условный контур, лишенный второстепенных деталей, которые, как выяснится, к сожалению, слишком поздно, и придавали ему теплоту и ощущение жизни.

Плохо, когда балы и танцы вытесняли показ главного подвига адмирала Нахимова. Не многим лучше и другое, когда из образа Жуковского получилась лишь плоская, односторонняя медаль в честь «отца русской авиации», а все остальное («личное», «второстепенное») было безжалостно отсечено. Вот на этом-то втором, то есть плоскостном принципе изображения и построено большинство образов в наших производственных пьесах и сценариях.

Но в случае с Жуковским даже к медали его относишься с искренним уважением. Оно порождено и огромным авторитетом этого имени, существовавшим еще до появления кинобиографии, и богатым научным содержанием, заключенным в фильме. А как раз эти-то обстоятельства и отсутствуют в случаях, когда героями произведений выступают простые люди труда.

Зато недостатков в таких произведениях хоть отбавляй!

Как же можно, оставаясь искренним, уважать этих героев?

* * *

Перед новым подъемом советского киноискусства наша кинематографическая общественность выдвигает на обсуждение ряд наболевших вопросов, решение которых поможет избежать повторения ошибок.

Нуждается в пересмотре отношение к историко-биографическим произведениям. В то же время ждут солидного критико-теоретического освещения перед своим форсированным развитием многие иные разновидности киноискусства — сатирические, комедийные, приключенческие, фантастические и т. д.

В первую очередь этого требуют вопросы, связанные с созданием фильмов о простом человеке труда. И здесь надо полностью рассеять растущие за последнее время сомнения в самой закономерности производственной тематики.

Ведь есть люди, которые, шарахаясь из одной крайности в другую, сосредоточивают сейчас удар по технике, видя в ней причину всех зол, считая ее материалом как бы чужеродным для искусства. Они провозглашают:

— Долой какой бы то ни было «техницизм»! Долой технику и технологию! Широкому зрителю надо отдохнуть и развлечься — не докучайте ему всякой там производственной, технической и научной проблематикой и тематикой! Пусть этим занимаются работники документального и научно-популярного кино. Оставьте художественной кинематографии ее прямое дело, не отрывайте ее от человека с его личными судьбами, земными страстями и чувствами, заботами и волнениями, любовью и ревностью!

Коротко говоря, получается так: «Техника или человек?»

Такое противопоставление несоизмеримых величин надуманно, наивно и лишено здравого смысла.

Призывать мастеров искусства развлекать зрителя непременно «с отрывом от производства», ставить перед всеми ими решающей боевой задачей вырваться из заводских корпусов на «оперативные просторы» квартирного быта и семейного уюта, значит не только выдавать неправильно понятое частное, тактическое за общее, стратегическое, но и грешить против жизненной правды.

Иной раз бывает полезно посоветовать тем или иным художникам заглянуть в жизнь героя, минуя его трудовую деятельность. Но ориентировать киноискусство на гуртовое создание бытовых робинзонад — вредно, ибо нельзя, не искажая истины, рассматривать советских людей только вне их участия в общественном производстве, вне процессов труда, оказывающих исключительное воздействие на формирование личности.

Кто согласится с этим, тому придется признать, что без показа техники киноискусству не обойтись.

Но вслед за признанием тотчас начинаются оговорки о степени детализации: насколько приличествует художественному произведению углубляться в научно-технические подробности и недостаточно ли для всех этих станков и машин того, чтобы их показывали просто как фон, обозначающий обстановку действия? От техники, видать, уж не избавишься, так не закрыть ли двери хоть перед технологией?

Непоследовательность этих оговорок очевидна. Повествование о каком-либо производственном процессе угнетало и отпугивало не потому, что оно вообще ни при каких условиях по самой природе своей не может взволновать и увлечь зрителя или читателя, а потому только, что авторы не понимали, для чего они обо всем этом повествуют, и как это делать надлежит.

Не раз приходилось слышать даже такое «принципиальное» утверждение: если в наше время узкой специализации художник будет вникать в существо производственной деятельности героя, то чем глубже он отразит это существо, тем больше шансов, что сборщице чая в Аджарии из-за полярности профессиональных запросов не будет понятно (а следовательно не будет и интересно, не взволнует), почему же в олонецком леспромхозе так по-разному работают на трелевочных тракторах два дружка.

Но вспомним роман и фильм «Далеко от Москвы», вспомним, как разъясняется там рационализаторское предложение рабочих, прокладывающих нефтепровод, — развозить трубы «на себя». Разве это, действительно остроумное предложение не заинтересовало всех читателей и зрителей?

И ведь каждый, независимо от профессии, испытывал удовольствие не потому, что сведения о таком способе перевозки труб повышают его личную квалификацию и пригодятся в производственной жизни (кстати, были, видимо, и такие), а потому, что ближе узнавал людей, радовался их росту, жил их волнениями за судьбу ответственного, нужного для Родины строительства.

Могут сказать, что этот эпизод так хорошо воспринимается зрителями и читателями только потому, что он является всего лишь проходной деталью в романе, да и технология-то в этой проблеме не такая уж сложная.

Допустим, что это так. Стало быть, нельзя категорически утверждать, будто сам строй художественного произведения принципиально враждебен всякой технологии вообще?

Но дело-то не в дозировке, а в том, что мнение о полной непримиримости двух «враждующих» сторон сильно преувеличено. Нельзя видеть решения проблемы лишь в количественных определениях, да никто и не возьмется всерьез отмерять эти «от сих и до сих», этот оптимум, в пределах коего технология, включенная в художественное произведение, не ощущается как что-то чужеродное, а за пределами — ведет к перерождению его ткани.

Никого не должно пугать, что художник берется за крупную техническую, научную или народнохозяйственную проблему, если только ее масштабностью он не подменяет масштабности образов-характеров, то есть главного в художественном произведении.

Против этой подмены правильно возражал М. Папава в статье «Лицом к народу» («Советская культура», 12 июля 1953 г.), где выдвинуты некоторые острые и спорные вопросы, волнующие сегодня наших кинодраматургов.

Но, видимо, размеры газетной статьи — причина тому, что М. Папава недостаточно развил и обосновал свои положения; в кратких же его формулировках есть возможность упрощенного истолкования сложных вопросов.

«За последние годы, — читаем мы в его статье, — у нас появился чрезвычайно странный термин: «научно-художественный» фильм. С точки зрения теории это звучало так же странно, как если бы мы сказали «жидко-твердый». Различие форм научного и художественного мышления столь очевидно, что это даже не требует подтверждения цитатами и ссылками».

Но дело-то заключается в том, что странным термин «жидко-твердый» может выглядеть только разве на страницах учебников физики для 6—7-х классов.

А вот «с точки зрения теории», различая явления, всегда имеют в виду, что в природе вообще нет абсолютных граней, существующие же представления человека о них подвижны, релятивны, зависимы от уровня достигнутых нами знаний, позволяющих схватывать все более тонкие переходы, переливы, промежуточные звенья. Давным-давно уже стало элементарной истиной, что агрегатные состояния вещества не являются абсолютными противоположностями: известно, что физики рассматривают многие (аморфные) твердые тела как сильно переохлажденные жидкости, что в особом, «критическом состоянии» вещество одновременно обладает и свойствами жидкости и свойствами газа, что существуют «твердые растворы» и т. п.

Давным-давно вошли в обиход и куда более «странные» по противоречивости сочетания, чем простейшее «жидко-твердый»; таковы учение о корпускулярно-волновой природе квант, новейшие представления о гранях между неорганическим и органическим веществом, о возникновении клетки из бесструктурных белков и т. д.

Более того, для современного состояния науки характерно наиболее интенсивное и плодотворное развитие как раз тех отраслей знания, которые лежат на стыке двух или нескольких ранее сложившихся научных дисциплин (геофизика, биогеохимия и многие другие). И это обстоятельство тоже следует иметь в виду: оно поможет правильнее, полнее понять интересующий нас вопрос.

Следовательно, название «научно-художественный», если и можно считать «странным», то только в том смысле, что и впрямь мы очень уж большие любители нескромных анонсов о рождении всяческих скороспелых «жанров». То, что сегодня неуклюже называют «научно-художественным» жанром, на самом деле является всего только каким-то гибридом, от которого нельзя ожидать хорошего потомства.

Однако принципиальная противоестественность самого сочетания понятий «художественный» и «научный», вообще-то говоря, далеко не столь «очевидна», а скорее всего — она мнимая, особенно если иметь в виду не только сегодняшнее положение вещей, но и перспективу развития на будущее.

Надо бы вообще принять почти за правило и не пугаться того, что в новых жанровых разновидностях сталкиваются противоречивые определения: в свое время тоже ведь казалось «чрезвычайно странным», что появляются какие-то стихотворения в прозе или что «Евгений Онегин» — это роман, а «Мертвые души» — поэма...

А главное — противоположность форм научного и художественного мышления тоже исторична и относительна. Если эта истина еще требует

«подтверждения цитатами и ссылками», можно, не громоздя обилия примеров из античной философии, указать хотя бы только на поэму Тита Лукреция Кара «О природе вещей» — художественное изложение основ атомистической философии древнего мира. Правда, в период «детства человечества» мышление выступало в наивно-первобытной простоте, но все же, как известно, содержало в зародыше почти все позднейшие типы мировоззрения.

Ведь Маркс говорил, что «греки навсегда останутся нашими учителями» и что «без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы... современной Европы».

Можно сослаться также на поэтические труды Джордано Бруно, на «Метаморфозу растения» Гете.

А Ломоносов, вместивший в свое художественное творчество и философско-космогонические и научно-технические темы! Этот отец и пестун русской литературы требовал, чтобы поэт обо всех науках имел «довольное понятие», ибо, по его мнению, поэтическая мысль рождается в том случае, если «высокий дух» и «огонь стихотворца» присовокуплен к «глубокой эрудиции». Это необходимо поэту не просто для расширения кругозора, а для выполнения им своей учительской миссии, для просвещения народа, насаждения наук.

Говоря о полном слиянии в творчестве художников будущего идейной глубины и осознанного исторического смысла с поэтическими достоинствами, Энгельс при рассмотрении частного случая — исторического романа — как бы определял наметившуюся общую тенденцию к сближению художественного и научного способов познания мира. И есть все основания полагать, что именно на стыке этих, «столь очевидно» различных форм мышления (подобно новым наукам, которые возникают сегодня на стыках прежних) и будет наиболее успешно развиваться современное искусство.

О том, какую большую емкость для научного и технического материала представляет собой художественное произведение уже и сегодня, свидетельствуют многие явления в советском искусстве. Нельзя себе представить таких его выдающихся произведений, как, к примеру, «Танкер «Дербент» или «Живая вода», если бы их авторы чурались специальных описаний и в первой книге не было бы детально выписанной картины труда экипажа нефтеналивного судна, а во второй — строго научного истолкования большой народнохозяйственной проблемы, захватывающей внимание читателей.

Сегодня раздаются кое-где голоса о том, что не обязательно-де наделять героя признаками профессии. Конечно, здесь надо учитывать жанровые особенности.

Вполне закономерно, что в коротком стихотворении Маяковского Иван Козырев выявляет себя не как литейщик, а как советский рабочий вообще.

Но не может «лицо без определенных занятий» быть действующим лицом наших драматургических произведений!

Легкость, с которой в сценарных отделах иной раз по каким-либо соображениям рекомендуют кинодраматургам «подсадить» найденный ими сюжет на другой производственный «материал» и соответственно переквалифицировать действующих лиц, говорит о нависшей серьезной угрозе депрофессионализации героя. Разумеется, такие советы можно давать только тогда, когда профессия налеплена на персонаж, как пластырь. Попробовал бы кто посоветовать Гаршину переделать в «Красном цветке» стрелочника, скажем, на столяра или сапожника!.. А сколько подлинной прелести в том, что кузнец Вакула, славившийся и как «важный живописец», по-профессиональному оценивает роскошь императорского дворца: «Боже ты мой, что за перила!.. тут одного железа рублей на пятьдесят пошло!.. что за чудная живопись!.. а краски!.. тут вохры,

я думаю, и на копейку не пошло, все ярь да бакан... должно быть, грунт наведен блейвасом»...

Наделение героя определенной профессией может иметь огромное государственное значение.

Это не случайный факт, что в годы, когда Советской стране понадобилось «посадить мужика за трактор» и всемерно укреплять авиацию, на наших экранах появились обаятельные образы трактористов и летчиков.

Известно, какой горячий и действенный отклик среди педагогической молодежи получила «Сельская учительница».

* * *

Серьезные трудности возникают перед авторами, приступающими к работе над производственной темой.

Как отражается профессия героя на его речи?

Какими средствами выразить творческую атмосферу труда на советском предприятии?

Как должны выглядеть на экране индустриальные пейзажи, заводские интерьеры?

Как же передать страстную увлеченность конструктора своим изобретением, новатора — рационализаторской мыслью, не превращая их в какие-то ущербные личности?

Как все-таки реально объединяются в живом образе личные и общественные интересы?

Эти и десятки других вопросов могут быть решены только в результате широкой творческой практики и детального, вдумчивого обсуждения в печати, на совещаниях и конференциях.

Не организуя, не форсируя такой практики, не решая в ее процессе конкретных творческих вопросов, связанных с особенностями темы, мы не можем сказать с уверенностью, что сделали все для того, чтобы киноискусство успешно выполняло свою историческую задачу коммунистического воспитания советского народа. Только созданием полноценных фильмов о рядовых трудящихся людях советского общества киноискусство внесет, в частности, свой вклад в важнейшее для нас сегодня дело укрепления социалистической дисциплины на производстве, укрепления в массах социалистического отношения к труду.

Когда-то тему гражданской войны, измельченную в результате небрежного к ней отношения, поднял на недосягаемую высоту шедевр советской кинематографии фильм «Чапаев».

Тема простого человека труда — генеральная тема для искусства социалистического реализма — ждет не менее совершенного воплощения на экране!

И. КОКОРЕВА

«НАД НЕМАНОМ РАССВЕТ»

Протяжные звуки органа. Холодные своды костела... В красных бликах темное распятье. Обращенное к нему в каплях пота лицо человека; в глазах — боль и ожидание. Но безмолвен лик Христа...

...Человек ползет на коленях по каменным плитам пустого костела мимо святых реликвий, мимо столетних икон. Шепчут молитву едва размыкаемые губы, клонится в изнеможении голова.

Резко выделилось из темноты лицо ксендза — голый череп, сверлящие глазки, змеиный рот. Человек, ползущий на коленях, наказан. Но выдержит ли он испытание? Настороженно смотрит ксендз. Человек ползет. Безмятежны и равнодушны выступающие из мглы костела лики святых.

...Тащится по пашне иссохшая лошаденка. Выбиваясь из последних сил, врезает в непослушную землю свой убогий плуг крестьянин. Отдаленный гул трактора будит его мысль, тревожит сердце, но... века за плечами — своя земля, своя скотина. Упрямо идет за плугом крестьянин...

Ползет человек. Сомкнуты губы, запрокинута голова, со лба струится пот. Только бы вынести! Терпеть и молчать, молчать и смиряться... Застывшее в тревоге лицо девушки. Это дочь. В глазах растерянность и протест. Но пусто и холодно в храме. Молчать... Молчать... Ползет человек...

...Тащится пахарь за плугом. Все ближе и ближе шум трактора. От него не уйти...

— Ну, что же? Как решили, а? — прерывает раздумье озорной голос молоденькой трактористки.

Так как же, в самом деле? Неужели без конца терпеть, сносить все мучения? Нет! Шапка оземь!..

— Давай!

Сломан межевой столб. Трактор идет по пути пахаря. Глыбы взрыхленной земли, возрожденной для жизни, цветения, счастья.

* * *

В недавно выпущенном фильме «Над Неманом рассвет» (сценарий И. Балтушиса и Е. Габриловича, режиссер А. Файнциммер) немало таких идейно насыщенных, драматически напряженных и художественно завершенных эпизодов. Коллектив опытных мастеров советского кино и талантливых деятелей литовского искусства создал произведение, в котором подняты жизненно важные, актуальные проблемы современности, связанные с происходящими в жизни сегодняшней литовской деревни процессами. В приведенном выше отрывке видны контуры основных конфликтов фильма, многих его драматургических узлов.

Человек, послушно следующий воле ксендза, который наложил на него тяжелую епитемию за одну только мысль вступить в колхоз, — крестьянин-единоличник Пранкус. Сознание этого простого литовского труженика еще во власти старых предрассудков. «Свое добро» и «бог» — вот две силы, на которых держится, по представлению Пранкуса, мир.

Но жизнь заставляет его отказаться от заблуждений: «предает» бог, предает церковь, рушатся вековые устои, все прежние представления Пранкуса об истине и добре.

Драматична и судьба дочери Пранкуса — Бируте. Только несчастье, постигшее отца, открывает глаза этой ослепленной своей верой католичке. Религиозный фанатизм Бируте, ее смирение перед жизнью и упрямство в вере — это тоже наследие веков, тоже та страшная и тупая сила, с которой вступила в борьбу новая жизнь.

И еще судьба одного героя фильма приоткрывается в этом эпизоде — Пикялиса, пахаря, которого сама действительность убеждает в преимуществах колхозного строя. Это по его земле идет трактор, уничтожая межу и знаменуя вступление героя в новую жизнь.

А над Пранкусом, Бируте, Пикялисом возвышается зловещая фигура ксендза — врага добра, счастья и свободы. За его внешним смирением и вкрадчивостью скрывается жестокость, хитрость и алчность. За святостью стоит преступление...

Едва ли не самой сильной и драматичной является в фильме эта линия разоблачения католицизма.

...Бежит Бируте, потрясенная отказом жениха венчаться в церкви, бежит в поле, навстречу ветру, грозе, буре. Кажется жалкой и одинокой фигура девушки на фоне несущихся навстречу туч и потемневшей земли. Человек один между небом и землей, между богом и правдой жизни. В отчаянии падает Бируте к подножию креста:

— Яви, о господи, лик свой!

И как бы в ответ на это следуют картины, в которых «бог» и католическая церковь кажут свое истинное лицо.

...Торжественное богослужение. Росписи по куполу храма, шопот молитв, медоточивая музыка и обращенные к иностранным гостям елейные речи о равенстве всех смертных перед лицом бога и церкви, о смирении, кротости, о мире на земле. И тут же — в святом храме — назначение деловых свиданий, многозначительный обмен взглядами дипломатов, с лицами проходимцев, дельцов и убийц.

К той же контрастности прибегают постановщики фильма и в других сценах.

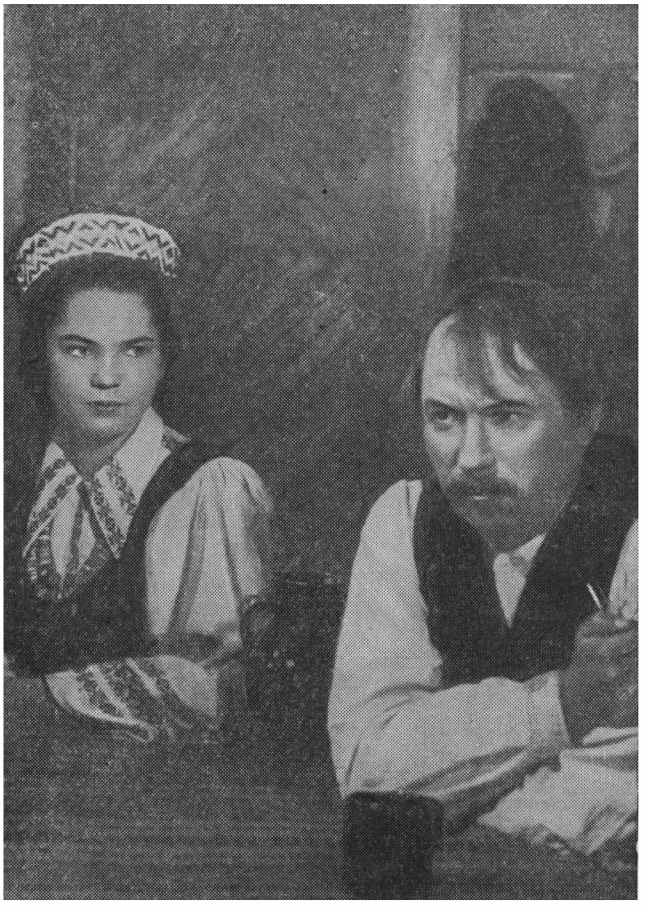
Так, благонамеренный облик и святое облачение кардинала контрастируют с обстановкой покоев этой духовной особы. Перед нами новейшего образца кабинет скорее какого-нибудь крупного босса, где есть все необходимое для того, чтобы от слов перейти к делу — батарея телефонных аппаратов, действующий с точностью автомата персонал...

Дышащие злобой и ненавистью слова «духовных» лиц облекаются в форму заповеди, самые изуверские, человеконенавистнические идеи и мысли тут же оправдываются христовым именем, и при всем том — сдержанность и благопристойность жестов и мимики, многозначительные паузы и акценты, призванные придать всему происходящему торжественность и святость.

В этих кадрах фильма выступает тот католицизм, та церковь, которая издревле держала «крест в одной руке, а меч — в другой». Хорошо раскрывают эту мысль и сцены, где видно, как заработала пущенная в ход машина подкупа, насилия и обмана, как перед лицом опасности сбрасывают маску святости и благочестия святые отцы.

Однако все эти мастерски выполненные разоблачительные картины далеко не исчерпывают содержания фильма «Над Неманом рассвет». Его

«Над Неманом рассвет»



главная тема — победа социалистического начала в труде, быту, сознании человека, а герои — простые советские труженики. Фильм повествует о том, как из придатка фашистской Германии, из захолустья Европы Литва превращается в передовую и высокоразвитую социалистическую республику, становится полноправным членом великого Советского Союза.

Основной драматургический конфликт фильма глубоко жизнен и типичен: это борьба передовых людей колхоза за дальнейший рост и развитие своего хозяйства, за новую культуру труда, жизни и отношений колхозников; борьба с частнособственническими пережитками в сознании и быту людей, с самоуспокоенностью, благодушием, беспечностью.

Этот конфликт находит выражение в столкновении председателя колхоза — старого Габриса и его сына — молодого агронома Таураса, только что возвратившегося в родные места после учения.

Трудно Габрису освободиться от долголетних навыков и привычек крестьянина-единоличника. Габрис чувствует себя хозяином в своем колхозе, но ведет себя все еще как мелкий собственник; он бережлив до скупости, боится всяких новшеств, которые, как он думает, могут пагубно отразиться на хозяйстве. Колхоз для него — пока еще тот же свой, собственный хутор.

Полная противоположность отцу — Таурас. Это человек новой формации, коммунист, глядящий вперед и понимающий жизнь как непрерыв-

ное развитие и движение к лучшему будущему. Упорством, волей и знанием дела Таурас добивается того, что колхозники вступают в борьбу с природой, поднимаются на осушку болот, хотя этому всячески противится старый Габрис и даже уходит с поста председателя колхоза. Однако успех дела, начатого сыном, приводит Габриса к осознанию своих ошибок, и он возвращается в дружную семью колхозников.

В развитии этой главной сюжетной линии немало интересно задуманных и своеобразно решенных эпизодов.

Пожалуй, наиболее сильным по глубине мысли и переживаний героев, по остроте ситуации является сцена объяснения отца с сыном вскоре после памятного им обоим бурного собрания, на котором произошла их ссора. Народ не пошел за Габрисом. Кто умом и рассудком, пониманием дела и знанием жизни, а кто и просто сердцем, но все почувствовали правоту Таураса и приняли его сторону. Ничего не понявший и оскорбленный недоверием самых близких ему людей, со многими из которых он прожил бок о бок всю жизнь, Габрис покинул собрание. Вероятно, впервые он остался один.

Поздним вечером в пустом и темном доме, за столом, где когда-то собиралась большая и крепкая семья Габрисов, только два человека — отец и сын. В поступках Таураса старик видит проявление тех эгоистических побуждений, которые одолевают его самого. Он полагает, что сын, движимый честолюбием, стремится занять место отца, вырвать у него власть и завладеть хозяйством. Ослепленный в своем возмущении и гневе, отец выгоняет сына из дому.

В этой глубоко драматичной сцене с наибольшей силой раскрываются частнособственнические пережитки в сознании старого Габриса, резко обнажаются черты характера крестьянина-единоличника, которые выработались в годы тяжкой его борьбы за существование. Даже в своих отцовских чувствах Габрис еще остается собственником. Ему кажется невероятным, что его сын, который обязан всецело принадлежать отцу, посмел ослушаться его воли, уходит из-под его власти, становится чужим. Горько отказаться старику от прав, которых он с таким трудом добился и которые были так необходимы ему в мире насилия и зла, и он упрямо хочет сохранить эти свои права в новых общественных условиях. Так эпизод семейного разлада приобретает силу большой социальной драмы.

И еще один важный вопрос современности решается в этой, казалось бы, «семейной» сюжетной линии. Габрис, отгородившись от всех людей, заняв позицию стороннего наблюдателя, тем самым дал повод врагу, нигде не встретившему до этого поддержки, обратиться за помощью именно к нему. Иностранный агент Тучус и кулак Дундулис пытаются сыграть на разрыве Габриса с колхозниками и сыном. На примере судьбы Габриса авторы фильма предостерегают от пассивного отношения к жизни, от пагубных последствий, к которым приводят попытки противопоставить себя коллективу советских людей. В эпоху столкновения и ожесточенной борьбы двух миров нет и не может быть средней позиции. Все, что не служит делу социализма, льет воду на мельницу наших врагов. Фильм рассеивает иллюзии благополучной и безмятежной, «райской» жизни на хуторе.

Заслуга авторов фильма «Над Неманом рассвет» — в постановке актуальных и животрепещущих проблем современности.

К достоинствам фильма относится его национальный колорит, воссоздание благородных образов людей Советской Литвы и особенностей жизни современного литовского крестьянства.

Этому в значительной степени способствовали намеченные еще в сценарии острые драматические конфликты, правдиво отражающие некоторые противоречия нашей действительности. Но главная заслуга

«Над Неманом рассвет»

в создании этих образов принадлежит артистам литовского театра, принесшим в кино свое глубоко национальное и реалистическое искусство.

Даже там, где сценарий мало или почти не давал материала, литовские артисты сумели оживить роль, придать герою ясные черты характера, индивидуализировали его облик. Причем в этом равно преуспели и уже известные, опытные мастера, и только еще вступающие в свою творческую жизнь, впервые снимающиеся в кино молодые артисты. Так, намного обогатили образы исполнители второстепенных в фильме ролей: актриса Вильнюсского театра И. Леоновичуте (Аушра), артист Каунасского театра А. Купстас (кулак Дундулис) и артист Каунасского театра юного зрителя С. Петрайтис (кардинал).

Но особенно высоко мастерство исполнителей центральных ролей — Габриса, Пранкуса, Пикялиса, Бируте, деда Сильвестра. Именно благодаря этим образам зритель больше всего и получает представление об интересах и характере литовского народа, о его труде.

Артисты И. Сипарис (Габрис) и И. Лауцус (дед Сильвестр) уже знакомы нам по первому литовскому фильму «Марите». Образы, созданные ими в новом фильме, — более высокая ступень художественного мастерства. На долю артиста Сипариса досталась одна из труднейших в фильме ролей — труднейших по сложности психологического рисунка. Особая трудность заключалась еще и в том, что сценарий давал актеру мало возможности для показа истории характера героя, его постепенного перехода из одного состояния в другое, развития его взаимоотношений

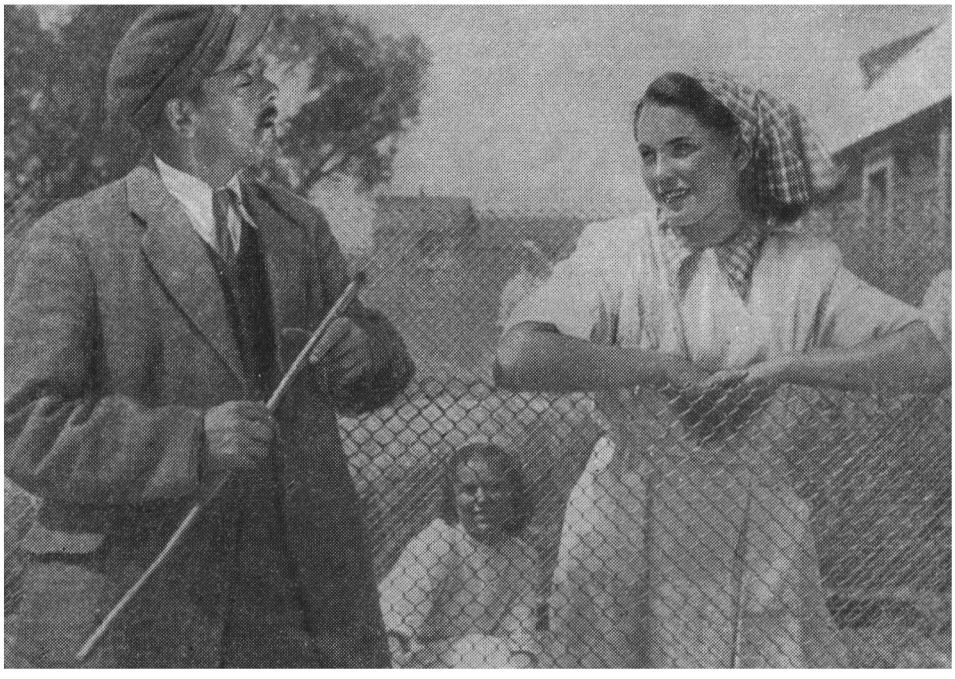
с другими персонажами. Артисту иногда приходилось играть то или иное состояние так сказать в «чистом виде», не всегда связанное и мало соразмеряемое с содержанием предшествующих или последующих эпизодов. И все-таки актер преодолел эти трудности. Надолго запомнится и застывшее лицо Габриса, ошеломленного разрывом с сыном, и его неподвижный взгляд, и как-то сразу обмякшая фигура. Прекрасно проводит Сипарис и сцену встречи с кулаком Дундулисом. Актер показывает, как в Габрисе просыпается ожесточение прежнего бедняка, гнев человека, целиком преданного делу своего народа.

Внешне сдержанно, но с глубоким внутренним драматизмом проводит роль Пранкуса артист И. Мильтинис (Поневежский театр). Он подчеркивает пассивность, чуть ли не обреченность своего героя. Пранкусу—Мильтинису все безразлично, что не затрагивает его самого: он держится в стороне от жизни и людей, за него думает и распоряжается ксендз — таков, видно, закон судьбы! Равнодушие и некоторая тупость этого крестьянина — результат векового угнетения — особенно отчетливо выражены в его беседах с Пикялисом, с ксендзом при посещении костела. Остается лишь пожалеть, что в фильме почти не показан перелом, произошедший в сознании Пранкуса.

В образе колеблющегося крестьянина-единоличника Пикялиса артист В. Деркинтис (Вильнюсский театр) удачно подчеркивает черты национального характера литовца: юмор, здоровый практицизм, душевную доброту, мягкость.

Выпукло обрисовала сложный характер Бируте артистка А. Йодкайте (Каунасский театр юного зрителя). Она создала обаятельный образ простой крестьянской девушки, чьи мысли и чувства тянутся к радости, к свету, ко всему новому, но которая связана еще крепкими узами со старыми устоями и традициями. О сложности натуры Бируте наглядно

«Над Неманом рассвет»



«Над Неманом рассвет»

говорит и ее внешний облик: глубоки и трагичны глаза, осторожны, несколько пугливы движения, скованы чувства.

Этим актерским удачам немало способствовало и мастерство оператора А. Москвина, создавшего ряд характерных портретов и подчеркнувшего в них отличительные черты того или иного героя, его определенное психологическое состояние в тот или иной момент действия.

Много трудностей встретилось на пути исполнителя роли Таураса артиста Каунасского театра А. Восцикас. Таурасу отведено в фильме важное место. Он представляет молодое поколение литовского крестьянства, вступившего на путь социализма. У него и профессия-то совсем «юная» и весьма показательная для современной литовской деревни — агроном. Однако образ Таураса и в сценарии и в фильме оказался схематичным. Герой высказывает справедливые мысли, совершает правильные поступки, но в драматическом действии ему отведено мало места. И все же артист нашел для своего героя некоторые своеобразные черты. Красок оказалось в образе не много. Но такие, например, качества героя, как ум, целеустремленность, убежденность и настойчивость, в Таурасе — Восцикасе очевидны.

Своим национальным колоритом фильм во многом обязан и музыкальному оформлению. Музыка композитора Б. Дварионаса, хорошо сочетающая в себе элементы лирики и драматизма, построена на народных мелодиях. Широко использованы в фильме народные литовские песни и танцы. Особенно удачен в этом отношении эпизод праздника, в котором

звучит оптимизм и радость людей, умеющих хорошо трудиться и отдыхать. К сожалению, в фильме не использованы в полной мере возможности, которые давал сценарий для характеристики бытовой обстановки современной литовской деревни. Режиссер, по существу, освободил фильм от «мелочей» быта, которые, вероятно, показались ему неважными, хотя они весьма значительны. Нет, например, в фильме описанного в сценарии и бытующего в литовской деревне очень интересного национального ритуала приглашения гостей в дом, обойдены свадебные обычаи, не показано тяготение литовского крестьянина к ремеслу (в сценарии, например, начиная разговор с сыном, Габрис занимался своим привычным делом — выстругиванием деревянных ложек) и т. д. Ведь для всего этого не всегда требовалось введение специальных сцен; это могло стать обстановкой действия, войти в так называемый второй план. Разработка содержательного, тщательно продуманного второго плана, использование художественной детали намного увеличили бы познавательную ценность фильма и повысили его художественный уровень. Но режиссер А. Файнциммер в этой картине весьма скупо продемонстрировал присущее ему умение обыгрывать «мелочи», использовать второй план. Там, где художественная деталь введена в действие, она наполняет эпизод жизнью и точнее обрисовывает характер. Так, разговор Пикялиса с Пранкусом происходит на фоне довольно убогого двора. Приводя в порядок свое ветхое хозяйство, Пранкус чинит колесо и равнодушно слушает Пикялиса, встревоженного думами о вступлении в колхоз. Здесь все аксессуары выразительно характеризуют быт крестьянина-единоличника, и это сразу расширяет смысл эпизода, оттеняет психологическое состояние героев.

Но когда режиссер показывает колхоз, герои кажутся выключенными из атмосферы трудовой жизни, их встречи и разговоры происходят большей частью на «пустом» месте; фона, на котором была бы видна напряженная и полнокровная жизнь колхоза, по существу, нет. Жизнь будто вымерла в кадре. Для серьезного показа труда литовских колхозников в фильме не оказалось места, хотя сценарий для этого давал определенные возможности. Получилось, что фильм обедненно изобразил трудовую сторону жизни новой литовской деревни.

Все это существенные, но и не единственные пробелы в фильме. Корни их лежат значительно глубже. Важно выяснить, почему же, несмотря на злободневность, жизненность и остроту намеченных конфликтов, драматических коллизий, несмотря на художественную завершенность и цельность многих картин и эпизодов, несмотря на высокое профессиональное мастерство коллектива артистов и постановщиков, фильм все-таки оставляет впечатление не очень цельного художественного произведения? Почему, вызывая интерес, он мало волнует, мало, говоря словами Горького, возбуждает «актуальные эмоции»? В чем тут дело?

Попробуем рассмотреть фильм с точки зрения справедливого горьковского требования, гласящего, что драма должна быть «актуальна, сюжетна, насыщена действием».

То, что фильм актуален, не подлежит сомнению. Насыщен действием? Да, в том смысле, что каждый из намеченных образов — неисчерпаемый материал для большой драмы, для развертывания интереснейших событий. Большинство героев совершает определенные поступки, у каждого из них есть своя линия поведения.

В фильме есть и последовательность событий, и логические переходы от эпизода к эпизоду, и действенные поступки героев. Но глубокой драматургии, сюжета, помогающего воссоздать целостную картину жизни, в нем нет.

В фильме несколько сюжетных линий, что вполне естественно: он затрагивает много проблем и тем. Ясно намечены три драматургических

«Над Неманом рассвет»

узла и соответственно этому три главных сюжетных линии: столкновение Таураса с отцом; судьба крестьянина-единоличника Пранкуса, оказавшегося между двумя борющимися силами — социализмом и реакцией, представленной католической церковью; наконец, взаимоотношения Таураса и Бируте.

Как указывал еще Белинский, для драматического вида искусства всегда обязательно тесное переплетение событий и одновременно с этим выделение какой-нибудь одной сюжетной линии в ведущую. «В романе, — писал он, — иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению. Интерес драмы должен быть сосредоточен на главном лице, в судьбе которого выражается ее основная мысль» [1].

Чтобы фильм был по-настоящему насыщен драматическим действием, чтобы он обладал единым оригинальным и законченным сюжетом, в нем, во-первых, должно быть главное событие и главный герой, выражающие основной замысел произведения, во-вторых, все имеющиеся сюжетные линии должны быть самым тесным образом связаны, переплетены и под-

[1] В. Г. Белинский. Статьи и рецензии, 1948, т. II, стр. 52.

чинены в своем развитии основной идее и главному сюжетному ходу; наконец, в-третьих, внутри основного драматического действия, равно как и в подчиненных ему ситуациях, должны раскрываться характеры, должно происходить движение и взаимодействие образов.

Повидимому, исходя из основной темы фильма (социалистическое преобразование литовской деревни), его главную сюжетную линию и основное драматическое действие надо искать в поступках Таураса и коллектива колхозников, в столкновении их с Габрисом, не понимающим перспектив развития своего колхоза. Развивается ли внутри этого основного сюжетного хода намеченная в нем драматическая коллизия? Имеется ли здесь по-настоящему глубокое раскрытие характеров? Соотносятся ли в полной мере с этим основным конфликтом и главной сюжетной линией фильма другие намеченные в нем конфликты и сюжетные ситуации (такие, например, как линия поведения Пранкуса, судьба Бируте, ее взаимоотношения с Таурасом, поступки Пикялиса и т. д.)?

Основная тема фильма и соответствующая ей сюжетная линия Таурас — Габрис раскрывается и развивается главным образом в следующих сценах: приезд Таураса и первая встреча его с отцом; осмотр новым агрономом хозяйства колхоза; бурное объяснение Таураса и Габриса на собрании и последующий за ним разрыв; встреча Габриса на празднике урожая с секретарем райкома партии Клевасом; столкновение Габриса с кулаком Дундулисом; наконец, финальная сцена, где мы видим уже полный мир между отцом и сыном, видим Габриса, провозглашающего тост за единство и процветание колхоза.

Внешне сюжет этот весьма действен и динамичен: нарастание действия, кульминация и развязка как будто бы налицо. На самом же деле здесь есть лишь статический показ того или иного состояния героя, но нет процесса становления его характера и сознания, нет развития взаимоотношений персонажей, то есть нет истории характеров.

В эпизоде приезда Таураса мы ничего не знаем ни о планах, ни об интересах нового агронома, ни об отношении его к людям и хозяйству колхоза. Поэтому совершенно неожиданно возникает мечта Таураса об осушке болот и происходит его бурное объяснение с отцом на собрании. Ситуация хотя и неподготовленная, но действительно остро драматическая, дающая возможность по-настоящему художественно раскрыть тему социалистического преобразования деревни, п о к а з а т ь образы именно в развитии. Это как будто бы в фильме и намечается: колхозники вступают в борьбу с природой, а сын пытается объясниться с отцом, что, однако, еще более увеличивает пропасть между Габрисом и Таурасом и колхозниками. Казалось, чем не драматическая ситуация, которой дальше развиваться бы и развиваться!

Но после того как авторы проконстатировали все это, дальше... просто уже ничего не следует. Идея, за которую борется Таурас и колхоз, показана не в живом действии, а в декларациях самого Таураса и в картинах, лишь иллюстрирующих работу по осушке болот. Тема творческого труда осталась, в сущности, нераскрытой, ибо поступки людей заменены сообщением о них.

Не намного лучше положение и с сюжетной развязкой отношений Таураса с отцом, то есть с развитием одного из основных драматических конфликтов фильма.

После изгнания из дому Таурас как бы вовсе забыл о существовании отца. В последующих эпизодах нет даже и намека на отношения отца и сына: неизвестно, как воспринял Габрис новые успехи колхоза, следит ли старик за дальнейшей судьбой сына. Да и никто из героев фильма не интересуется, что происходит со стариком — он оказался отстраненным от всех событий. А событий в колхозе много: вступил в

«Над Неманом рассвет»

артель Пикялис, поссорился с Бируте Таурас, трудное испытание пережил Пранкус. Но тихо по воле автора доживает Габрис свой век на хуторе, и если бы не случайный приход кулака Дундулиса, так бы и жить ему, в прошлом совсем неплохому председателю колхоза и в сущности настоящему советскому человеку, отшельником, так бы и не видать ему настоящей жизни!

Мы даже не знаем, доходят ли до Габриса хотя бы слухи обо всем происходящем в колхозе, старается ли он в чем-нибудь разобраться, видит ли и понимает ли он, что происходит с его бывшими друзьями, с сыном и т. д.

Что же говорить о Таурасе, в мыслях и делах которого все правильно, но мертво и бездейственно!

События основной сюжетной линии очень мало или вовсе не переплетаются с другими сюжетными ситуациями фильма. Выше уже шла речь о том, что никакого отношения к судьбе Габриса не имеет ни перелом, происходящий в сознании Пранкуса и Бируте, ни поведение Пикялиса. В ситуации с участием двух героев не находится места третьему.

Интересная вещь произошла в фильме с Пикялисом. Пришел человек в колхоз сам по себе и существует в нем тоже сам по себе. В лучшем случае он лишь гость на празднике и на свадьбе. Это, видимо, результат все той же рыхлости сюжета.

Наконец, как развивается в фильме важнейшая сюжетная линия Таурас — семья Пранкуса? Иначе говоря, насколько разоблачение католицизма связано с центральной темой социалистического преобразования литовской деревни?

Авторы фильма, почему-то тщательно скрывают отношение Пранкуса ко всему, что происходит на его глазах. Пранкус ни разу не является даже простым наблюдателем затеянного Таурасом дела. Неясно, по

каким-соображениям режиссер отказался от имеющегося в сценарии материала, более полно характеризующего Пранкуса.

Самые главные поступки Пранкуса в фильме художественно не всегда оправданы: они во многом только заданы. Почему, например, и каким образом созрело у Пранкуса желание вступить в колхоз? Отчего он так упорно заставляет дочь отсиживаться дома и сам замыкается у себя на хуторе? В сценарии все это было мотивировано, а в фильме мотивировки утрачены.

Жаль, что из картины полностью исключена линия взаимоотношений Пранкуса с Габрисом (имеется в виду не внешнее их общение, а такой внутренний ход развития образов, который предопределялся бы взаимодействием судеб этих героев). Старики встретились в начале фильма, поговорили, между прочим, о свадьбе детей, а потом оказались за одним столом на свадьбе Таураса и Бируте. А ведь Пранкус и Габрис — отцы тех молодых людей, которые ссорились, огорчались, переживали, мирились.

В конце концов получилось так, что и начальная сцена фильма и его финал — это лишь клеточки в сюжетной канве, функция которых в одном случае сообщить о приезде агронома и его любви к Бируте, а во втором — иллюстрировать, что все конфликты разрешены.

Схематичной, лишь прочерченной оказалась в фильме и одна из самых драматических и остропсихологических линий сценария: взаимоотношения Таураса и Бируте. У девушки еще есть в фильме поступки; ее образу более, чем другим, присущи разные краски. Но молодой агроном никак не действует, он только «вещает». Зрителю ни разу не дали по-настоящему заглянуть во внутренний мир героя, увидеть его душу. Что из того, например, что Таурас узнал о заблуждениях Бируте и ее отца? Отметив твердость в характере героя, отказавшегося венчаться с любимой девушкой в церкви, авторы фильма полностью устранили Таураса из дальнейшего действия. Драматическая коллизия, не успев родиться, умерла. Таурас ни словом, ни делом, ни чувством, ни помыслами не принимает участия в судьбе невесты: ничего о ней не зная, он и не интересуется ею, даже просто не видит, что происходит в семье Пранкусов. Невольно закрадывается сомнение, любит ли он Бируте? Не постановщики ли навязали ему сначала эту любовь, а потом и свадьбу для «оживления» фильма? Трудно, очень трудно играть артисту такую роль! Зрителю же не интересно следить за судьбой такого «правильного» героя, который лишен переживаний и поступков, и который на самом-то деле уж не так-то правильно и ведет себя.

Неправда художественная всегда оказывается неправдой и жизненной. Если нет художественной логики в поведении героев и в развитии действия, то нет в произведении до конца правильного отображения действительности. Авторы фильма «Над Неманом рассвет» были движимы самой благородной идеей, они стремились правдиво и убедительно показать на экране жизнь современной литовской деревни, и это им, как уже было отмечено, во многом удалось. Но в некотором отношении фильм грешит против жизненной правды именно оттого, что он художественно не завершен, что развитие сюжета происходит по заданной схеме, что не всегда оправданно поведение героев, что в характере героя подчеркивается лишь какое-нибудь одно качество и только оно и раскрывается в той или иной сюжетной линии. Создается впечатление, что не только Габрис, Пранкус, Пикялис и Бируте, но даже и Таурас — все они в душе еще «хуторяне», живут сами по себе, безразлично относятся к судьбе окружающих, замыкаются в кругу собственных интересов и желаний.

Думается, что эти недостатки в композиции, сюжете и построении образов, присущие не только фильму «Над Неманом рассвет», но и многим другим, различным по своему жанру произведениям последних лет,—

печальный результат небезызвестной «теории» бесконфликтности и невзыскательного отношения к художественному мастерству. Иногда это происходит от неумения подметить в жизни настоящие конфликты, иногда же, что и случилось с авторами фильма «Над Неманом рассвет», от неумения правильно найденный конфликт окружить атмосферой жизни во всей ее многогранности, то есть воссоздать картину жизни в цельном, разветвленном и законченном сюжете.

Фильм «Над Неманом рассвет» — произведение по своему духу и характеру реалистическое, но есть в нем, однако, элементы, до некоторой степени сродни натуралистическим: рыхлость общей композиции, дробность сюжета, иллюстративность в изображении людей, их жизни, труда, быта, схематизм некоторых образов. Именно поэтому фильм лишен романтики, в нем нет законченных и индивидуализированных образов того положительного героя нашей современности, которых ожидал от произведений социалистического реализма Горький, говоривший, что «никогда «передовой» человек не был до такой степени внутренне противоречив» и «интересен, как в наше время»[1].

Недостатки фильма «Над Неманом рассвет» свойственны многим кинопроизведениям последних лет. Но именно потому, что так высок идейный пафос этого второго по счету произведения молодой литовской кинематографии и что многое в нем сделано талантливо, художественно ярко, мы вправе предъявить к нему самые большие требования.

У молодого литовского киноискусства есть все возможности и условия, чтобы по-настоящему ответить на призыв партии к работникам искусства создавать произведения не только высокоидейные, но и художественно завершенные, которые могли бы волновать и глубоко интересовать нашего требовательного зрителя.

---

[1] М. Горький. О литературе, 1937, стр. 255.

Л. и К. ВОРОНКОВЫ

ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ФИЛЬМА

Мастера советской кинематографии в творческом содружестве с писателями создали немало фильмов для детей. Среди этих фильмов значительное место занимает экранизация замечательных произведений советских детских писателей: «Белеет парус одинокий» и «Сын полка» по одноименным повестям В. Катаева, «Красный галстук» и «У них есть Родина» по пьесам С. Михалкова, «Навстречу жизни» по повести И. Василенко «Звездочка» и другие. Для младших школьников и дошкольников созданы интересные мультфильмы: «Когда зажигаются елки», «Волшебный магазин», «Зай и Чик», «Сармико», «Снегурочка» и другие.

Картины для детей с большим интересом смотрят не только юные зрители, но и взрослые. Хороший детский фильм всегда помогает и школе и родителям в воспитании подрастающего поколения бодрым, здоровым, жизнерадостным, умеющим преодолевать всякие препятствия на пути, ведущем от счастливого настоящего к еще более счастливому будущему. Выход на экран каждой новой детской кинокартины — большое, радостное событие в нашей общественной жизни.

Тем печальнее, что выпуск детских кинофильмов за последнее время значительно сократился. Очевидно, одной из немаловажных причин этого было отсутствие необходимого внимания к детской кинематографии со стороны киностудий, а также Союза советских писателей и прежде всего его Комиссии по детской литературе.

Надо надеяться, что в ближайшее время положение резко изменится. Надежды эти основаны на реальных событиях. Вышли кинокартины «Максимка» (сценарий Г. Колтунова, режиссер В. Браун), «Неразлучные друзья» (сценарий А. Батрова и А. Спешнева, режиссер В. Журавлев), «Навстречу жизни» (сценарий К. Виноградской, постановка Н. Лебедева)... А вот и Гайдар снова заговорил с экрана со своими читателями — мы увидели «Чука и Гека» (сценарий В. Шкловского, режиссер И. Лукинский), мы услышали неповторимые интонации гайдаровских реплик, мы почувствовали красоту и высокую романтику его прозы...

Эти фильмы вызвали много разговоров. Все центральные газеты писали о них, рецензировали, разбирали, отмечали достоинства, находили немало недостатков... Но в основе всех этих выступлений лежала радость — все приветствовали то, что после большого перерыва появились на экране новые кинокартины для детей.

Пожалуй, больше всего разговоров вызвала кинокартина «Чук и Гек». Ее авторы в основном успешно донесли до зрителя образы повести. Чук (Юра Чугунов) и Гек (Андрюша Чиликин) сохраняют замечательное обаяние и романтику гайдаровских героев. Все эпизоды фильма, в которых участвуют эти ребята, горячо принимаются зрителями.

Кадр из фильма «Чук и Гек»

Наши юные кинозрители — пионеры и школьники — хорошо знают свои любимые книги, привыкли к их героям, переживают вместе с ними их невзгоды и радости, говорят их языком, непосредственно ощущают их, имеют свое личное отношение к ним. В фильме, в основу которого положено какое-либо популярное произведение детской литературы, все от начала до конца должно быть исключительно правдиво. Любую, даже самую незначительную фальшь юный зритель непременно обнаружит.

В фильме «Чук и Гек» особенно заметно, что там, где сохранен текст и аромат рассказа Гайдара, все гораздо ярче и живее, чем там, где голос большого таланта и большой жизненной правды перестает звучать.

Бледно, в частности, выглядят в фильме взрослые. Впрочем, это беда многих детских книг и кинокартин: дети на первом плане, а взрослые несут второстепенную, служебную роль, являясь часто лишь фоном. Из взрослых, участвующих в фильме «Чук и Гек», остается в памяти только один человек — это сторож. Артист Н. Комиссаров, исполняющий роль сторожа, отлично понял и воспроизвел внешне сурового, но доброго, чуткого старика, скупо описанного Гайдаром в рассказе. То немногое, что сказал о нем Гайдар, артист Комиссаров донес до зрителя правдиво, искренне.

О матери Чука и Гека Гайдар сказал несравненно больше. Однако этот образ получился на экране гораздо слабее, чем в книге. Артистка В. Васильева в роли матери очень однообразна: она как будто не умеет чувствовать, волноваться, сердиться. А ведь у Гайдара мать и сердиться не боялась, и волновалась, и радовалась, и баловала своих любимых детей.

Отец, каким мы узнали его у Гайдара,— человек мужественный, сильный, волевой, верный своему общественному долгу, любящий Родину и свою семью, — в фильме не получился, образ этот не раскрыт.

И все же, несмотря на эти значительные недостатки, фильм «Чук и Гек» смотрится с интересом, а его маленькие герои надолго останутся в нашей памяти.

Кадр из фильма «Чук и Гек»

В настоящее время идет подготовка к экранизации нескольких популярных детских книг: «Васек Трубачев и его товарищи» В. Осеевой, «Витя Малеев в школе и дома» Н. Носова, «Огни на реке» Н. Дубова, «За власть Советов» В. Катаева. Знакомые и любимые герои явятся перед глазами юных зрителей и, в случае удачи, обрадуют их, как всегда радуют встречи с давними друзьями.

Авторам экранизаций теперь легче работать, поскольку в детской кинематографии уже есть некоторый опыт.

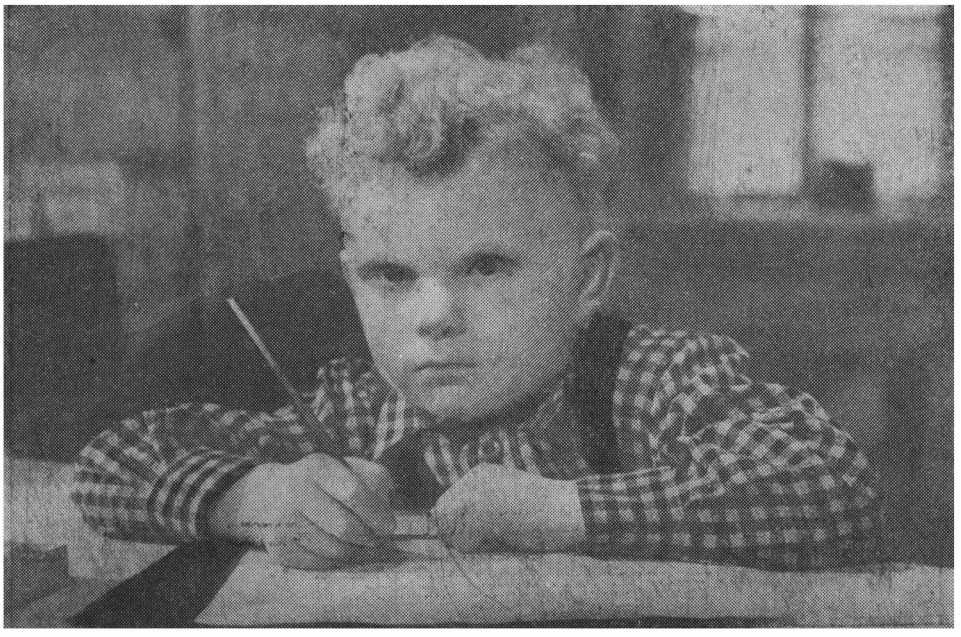
Ничего нельзя сказать против перенесения на экран лучших детских книг, принадлежащих перу современных авторов. Однако стоит подумать и о том, чтобы эту область кино для детей раскрыть пошире, поглубже, сделать ее разнообразнее. Стоило бы «поднять» произведения из русской и мировой литературы. Как много таится в этой сокровищнице обильного материала для кинофильмов! Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Толстой, Тургенев, Горький, Чехов, Жюль Верн, Купер, Лондон, Гюго, Войнич, чешские и китайские сказки — да мало ли произведений, на основе которых могут появиться новые фильмы, яркие и необыкновенные, которые запомнятся на всю жизнь.

Экранизация часто делается по мотивам того или иного произведения писателя. Это естественно, потому что повествовательная форма книг не всегда ложится на пленку.

Удачно сделан по мотивам «Морских рассказов» К. Станюковича кинофильм «Максимка».

Писатель великолепно знал русского матроса, его благородные качества патриота своей родины, чуткого, отзывчивого, гуманного человека, с широким характером, большой душой.

Сценарист и постановщик, положив в основу картины рассказ «Максимка», использовав также мотивы «Пропавшего матроса», отдельные образы и сюжетные ситуации других рассказов Станюковича, сумели прочесть произведения замечательного русского писателя глазами советского человека.



Кадр из фильма «Чук и Гек».

«Максимка» — волнующее, патриотическое кинопроизведение для детей, показывающее русских матросов — скромных тружеников моря — и благородные традиции русского флота.

Иногда экранизация «по мотивам» того или другого литературного произведения не удается авторам. Так, талантливая сценаристка К. Виноградская взяла в основу своего сценария «Навстречу жизни» хорошую книгу И. Василенко «Звездочка». Повесть и фильм посвящены очень важной и нужной теме и рассказывают о молодом поколении рабочего класса, о подготовке трудовых резервов в ремесленных училищах. Показывая, как заботятся Коммунистическая партия и советское правительство о пополнении рабочего класса квалифицированными, культурными кадрами, как учатся, работают и живут ремесленники, фильм делает большое дело.

Но он страдает многими существенными недостатками. Сценарий Виноградской оказался значительно слабее повести Василенко. Автор «Звездочки» хорошо, с большим знанием изобразил всю сложность процесса воспитания молодых рабочих, создал острые конфликты, интересные характеры молодежи. Виноградская все это обеднила, создала надуманные ситуации.

В фильме не чувствуется полноты жизни училища, его коллектива. Характеры героев разработаны поверхностно, они скучны, однообразны; учащиеся почти все одинаково хорошие, приглаженные. Не удались и образы многих взрослых: неубедительны ни директор училища, ни — особенно — секретарь комсомольской организации, которого сценарист наделил лишь несколькими пустыми, общими фразами.

Все эти недостатки в значительной мере снизили воспитательное значение фильма, его художественную ценность. Картина получилась неяркая, не трогающая сердце. Книга Василенко, богатая искренностью чувств, остротой конфликтов, яркостью характеров и содержательностью взаимоотношений героев, утратила на экране свои ценные качества.

Наши юные читатели почти никогда не отличают героев своих любимых книг от живых людей. Для ребят Васек Трубачев, конечно, сущест-

Кадр из фильма «Чук и Гек»

вует на самом деле, и Ваня Солнцев, и Витя Малеев, и все другие герои книг, которых они полюбили и запомнили. Поэтому они и спрашивают у писателей, где сейчас люди, о которых прочитали, что сейчас делают, требуют их адреса. Если книга написана убедительно, наши взыскательные и в то же время доверчивые читатели полны уверенности, что в действительности именно так все и было. С этим надо считаться и кинематографистам. Если экранизировать книгу, то уж пусть и в фильме все будет по возможности так, «как было».

Экранизация произведений детской литературы сейчас, очевидно, примет довольно широкие размеры. Но надо бы подумать и об оригинальных фильмах. Приятно увидеть на экране Чука и Гека, слов нет. Но ребятам хочется посмотреть и что-то новое, когда неизвестно, как развернется действие и чем оно кончится. Как волновались бы зрители, увидев, что Гек пропал, когда в зимней тайге бушует буря! Но они все знают, что Гек спит в сундуке и что ничего страшного не случится. С каким бы трепетом ждали зрители, что же будет с Чуком и Геком в лесной избушке, где они не застали отца? Но они наперед знают, что отец приедет, что у них будет елка, и разговор обо всем, что произойдет дальше, все время шелестит в зрительном зале.

Надо энергичнее привлекать писателей к работе в кинодраматургии. Разве В. Катаев, написавший хорошие сценарии по своим хорошим книгам, не мог бы создать хороший оригинальный сценарий? Мог бы это сделать и В. Каверин, мастер крутого сюжета, и Н. Носов, как никто из детских писателей обладающий тайной смешного.

Аркадий Гайдар ведь создавал образ Тимура для экрана, книга же была написана позже.

Работа над сценарием трудоемка, но увлекательна. Очень приятно автору, когда выходит в свет его книга. Но книга появляется такой же, какой и была написана. Написанное же в сценарии превращается в зримое, все здесь оживает — в звуке, в цвете, в движении... И сколько еще нетронутых, неосуществленных тем, сколько возможностей!

Кадр из фильма «Чук и Гек»

Нужны фильмы о школе. Это не значит, что действие этих произведений должно протекать только в стенах школы, а конфликты развиваться вокруг парт и школьной стенгазеты, то есть в кругу узкошкольных событий. Влияние советской школы чрезвычайно широко. Видоизмененные «уроки» ее продолжаются и на кружковых занятиях, и в пионерском лагере, и в походах, куда часто учителя сопровождают своих учеников.

Трудная, но благородная задача воссоздать на экране образ советского учителя! Хорошие фильмы «Учитель» (С. Герасимова) и «Сельская учительница» (сценарий М. Смирновой), показавшие воспитателей молодого поколения, были адресованы взрослым. Но для детей еще не создано такого образа. А учитель в жизни ребенка с малых лет и до юности занимает большое и важное место; учитель водит его рукой, показывая, как пишется буква, учитель помогает ему складывать первые слова, учитель раскрывает перед ним мир знаний и указывает пути жизни. Ни в наших книгах для детей, ни в пьесах, ни в кинофильмах нет еще такого учителя, которого дети запомнили бы и горячо полюбили.

Думается, что такой образ хотели создать авторы фильма «Неразлучные друзья». В картине учитель вместе с ребятами поднимает затонувший катер, а затем отправляется с ними в путешествие. Задуман он как герой, которого действительно могли бы и запомнить и полюбить ребята. Но авторы не дали ему возможности показать свои великолепные качества как друга и наставника детей. На экране мы видим резонерствующего, порой мечтающего человека, но мы так и не узнали, чем же прославился он как партизан Бурун. Образа учителя не получилось — он живет славой прошлого и никак не действует в настоящем.

Кинофильм «Неразлучные друзья» посвящен романтике пионерских будней, полных увлекательных дел. В нем много интересных образов. Запоминается тройка неразлучных школьных друзей: Глеб, Николай и Вадим.

Первая половина фильма, где показана деятельность ребят, связан-

Кадр из фильма «Чук и Гек»

ная с подъемом парусника, и их мечты о путешествии на собственной «посудине», сделана хорошо, смотрится с интересом. Вторая половина рассказывает о путешествии ребят на паруснике «Отважный». Зритель ждал увлекательных приключений, интересных пионерских дел, но ожидания были напрасны. Путешествие, целью которого было собирание материалов по истории парусника и жизни партизана Буруна, не увлекает зрителя, интерес к фильму падает.

Слабо показаны в фильме пионерские активисты и вожатые. Председатель совета отряда Вася — сухой, неинтересный человек, произносящий заученные чиновничьи слова. Старший пионервожатый — вообще безликий образ.

Так и кажется, что авторы, работая над фильмом, вдруг спохватились: «А вожатого-то у нас нет!» Ввели вожатого. «Да, но ведь и директора тоже надо показать! И родителей!» Во избежание упреков ввели и директора и родителей. Но интересных характеров и действий для этих персонажей у авторов нехватило. Может быть, авторы рассудили так: «А что о них много заботиться? Главные-то герои — дети!»

И повторилась обычная ошибка: действуют дети, а взрослые лишь «подыгрывают» им.

Хоть и немало в «Неразлучных друзьях» интересного, веселого, немало авторских находок, но все же крепкого, эмоционального, проникнутого какой-то горячей пионерской идеей фильма не получилось.

Нигде еще в наших последних фильмах не прозвучала по-настоящему тема пионерской организации! Даже в такой картине, как «Красный галстук», где показано серьезное событие — пионера исключают из отряда,— по существу, пионерской организации нет. Она где-то за стенами комнаты, она в репликах персонажей, но живой, конкретной, крепкой своей сплоченностью пионерской организации мы не ощущаем.

А разве тема пионерских дел с их безграничной романтикой и высокими принципами не может вдохновить писателя на создание волнующего фильма? Гайдар когда-то создал такой фильм. И как горячо приняли его

Кадр из фильма «Чук и Гек»

Тимура наши ребята, какой это был пример для подражания! По всей стране развернулось широкое, охватившее миллионы пионеров и школьников тимуровское движение.

Пионеры-тимуровцы, помогая взрослым, окружали вниманием семьи фронтовиков, ухаживали за больными, престарелыми, изготовляли подарки воинам, устраивали концерты самодеятельности в госпиталях, читали раненым солдатам книги и газеты... Гайдар начал — написал чудесный сценарий о пионерских делах, нам надо продолжать — мы должны принять от него эстафету.

Ждет своего вдохновенного решения и тема о комсомоле.

Не всегда героями детских фильмов должны быть дети. Бывают произведения для взрослых о детях. И бывают книги и фильмы, где действуют только взрослые, однако эти произведения идут прямым путем к сердцу ребенка. Кто из ребят не смотрел «Чапаева» по пяти и десяти раз? Кто не делал себе деревянную саблю и не изображал скачущую конницу? Были и такие, которые без конца ходили в кино с надеждой: а может сегодня Чапай не утонет, выплывет? Большим успехом пользуется у ребят кинокартина «Смелые люди». Любят они и «Джульбарса», и смотрят этот фильм вот уже много лет с негаснущим интересом.

О подвигах комсомольцев рассказывали кинокартины «Молодая гвардия», «Зоя», «Александр Матросов» и другие. Но они не были адресованы ребятам. А можно и должно сделать фильмы о комсомольцах для пионеров, чтобы они видели перед собой славный пример своих старших товарищей. Воспитанные Коммунистической партией, комсомольцы прославляли свою организацию и военными и трудовыми подвигами. Они самозабвенно работают сегодня на новостройках, возводят гигантские плотины, изобретают новые машины, повышают урожай и ведут за собой беспартийную молодежь. Какие нелегкие препятствия иногда приходится одолевать им!..

Обо всем этом можно увлекательно и горячо рассказать ребятам в кинофильме.

Нет у нас также кинокартин на материале колхозной деревни. Мы совсем не видим на экране колхозных ребят — отважных юннатов, преобразователей природы, юных животноводов, старательных помощников на колхозных полях. А ребята в деревнях делают большие дела. Они держат сторожевые дозоры, охраняя хлеба, сажают сады, выращивают телят и жеребят... Здесь может во всей своей красоте заблистать тема труда советского человека, работающего на благо своего государства.

Стосковались мы и по приключенческим фильмам. Возможности для создания самых разнообразных, ярких произведений этого жанра у нас поистине безграничны. Действие может происходить и в горах, и в тайге, и в степи, и в ледяных пустынях Севера, и на берегах теплого моря... Думается, что пока создаются оригинальные приключенческие фильмы, можно бы экранизировать прелестные полуфантастические повести И. Ефремова. Возможно, что хорошо легла бы на экран повесть В. Иванова «По следу». У нас немало писателей, работающих в жанре приключенческой и научно-фантастической литературы, которых можно бы привлечь к созданию приключенческого фильма для детей.

И еще одна крупная задача стоит у нас на очереди — это создание комедии для детей. Смех, улыбка, сердечный юмор, на наш взгляд, должны в большей или меньшей мере постоянно присутствовать во всех произведениях для детворы. Но это не заменит комедии, над которой можно от души смеяться и, смеясь, чему-то научиться. У детей же потребность посмеяться всегда очень велика.

Надо серьезно подумать над песней в детском кинофильме. Удачную песню поют по всему Союзу, она долго живет в народе. Мы можем назвать немало песен из фильмов для взрослых, оставшихся жить после того, как фильм давно сошел с экрана. Но таких же популярных песен из детских фильмов до сих пор нет.

Песню надо не только хорошо написать, но и хорошо подать. Песенок в фильме может быть много, но одна, основная, должна проходить через весь фильм, варьироваться много раз. Отлично подана, например, песня «Каким ты был» в «Кубанских казаках». Надо и нам добиться, чтобы в фильме для детей зазвучала настоящая песня — глубокая, напевная, чтобы мелодия ее была простая и пленительная и чтобы юные зрители запомнили и запели ее.

Хочется еще сказать о языке. Здесь особенно внимательно нужно следить за чистотой речи, за правильностью произношения.

Часто сценаристы заставляют героев фильма говорить сухим, казенным языком (особенно резали слух фразы пионера-активиста Васи в фильме «Неразлучные друзья»).

О многих и многих вопросах детской кинематографии безотлагательно необходимо вести большой разговор. Ждем этого разговора на страницах «Искусства кино» и надеемся, что в нем примут самое активное участие и кинематографисты, и писатели.

А. МАЧЕРЕТ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

О МАСТЕРСТВЕ И ТВОРЧЕСКОМ ВООБРАЖЕНИИ

В анкете, которую А. Чемодуров заполнил, вступая в коллектив Театра киноактера, были указаны две даты: 1939 год как время поступления во ВГИК и 1948 год как время его окончания. Эти девять лет делились почти поровну между учебой в институте и защитой Родины в рядах Советской Армии.

В Армию Чемодуров ушел студентом-второкурсником актерского факультета. В институт он вернулся командиром батареи, старшим лейтенантом.

Он отстал от бывших однокурсников в сроке прохождения студенческой учебы, зато намного превосходил их жизненным опытом, накопленным в гуще народа, отстаивавшего с оружием в руках родную страну от посягнувших на нее фашистских захватчиков. То была суровая учеба у жизни.

Время, которое ушло на эту учебу у командира батареи Чемодурова, актером Чемодуровым не было потрачено напрасно.

Будущее показало это.

В первом же увиденном зрителем кадре с участием Чемодурова молодой актер предстал в ситуации, близкой его недавнему боевому прошлому.

...Отважным и дерзким налетом молодогвардейцы сумели освободить из фашистского концлагеря томившихся в нем наших раненых военнопленных. Вот один из них, поддерживаемый друзьями, вскарабкался на крутой берег реки, которую только что переплыл. Он дышит тяжело и прерывисто. Позади него лагерь смерти, объятый пламенем, впереди — свобода и вновь обретенная жизнь. Во всю ширь своей груди освобожденный пленник глубоко набирает вольный степной воздух и улыбается молодой, счастливой улыбкой. Так улыбнуться радости возврата к жизни мог только тот, кто сам когда-то прошел сквозь тяжелые мгновения смертельной опасности.

Вырванный из плена боец в фильме «Молодая гвардия» именовался Левашовым. Фамилия действующего лица оказалась почти единственным богатством эпизодической роли, которую играл Чемодуров: более глубокая сценарная разработка ее не вызывалась необходимостью.

Чтобы человек, носящий фамилию Левашов, органически вошел в атмосферу картины, стал живой и конкретной фигурой жизненной среды, режиссеру было достаточно личных свойств Чемодурова, как своеобразной человеческой индивидуальности. Не актер должен был воплотить образ, а наоборот, образ возникал как воплощение человеческой сущности актера. В подобных случаях актер не только «идет от себя», но и «играет себя», восполняя своей личностью отсутствующую в сценарии разработку характера.

Если, кроме фамилии персонажа, сценарий почти ничего не предложил Чемодурову, все же роль Левашова предоставляла ему возможность войти в события фильма и за исключением момента перевоплощения использовать все остальное творческое богатство актера.

С необходимой полнотой выражения это и было выполнено Чемодуровым в уже упоминавшейся сцене. В последующих эпизодах Левашову выпала весьма незначительная доля участия в больших и волнующих событиях. Он присутствует при вручении Радику Юркину временного комсомольского билета. Затем в качестве мандолиниста выступает в составе «струнного ансамбля», принявшего на себя трудную миссию — тянуть время, каждая драгоценная секунда которого нужна молодогвардейцам для осуществления поджога фашистской биржи труда.

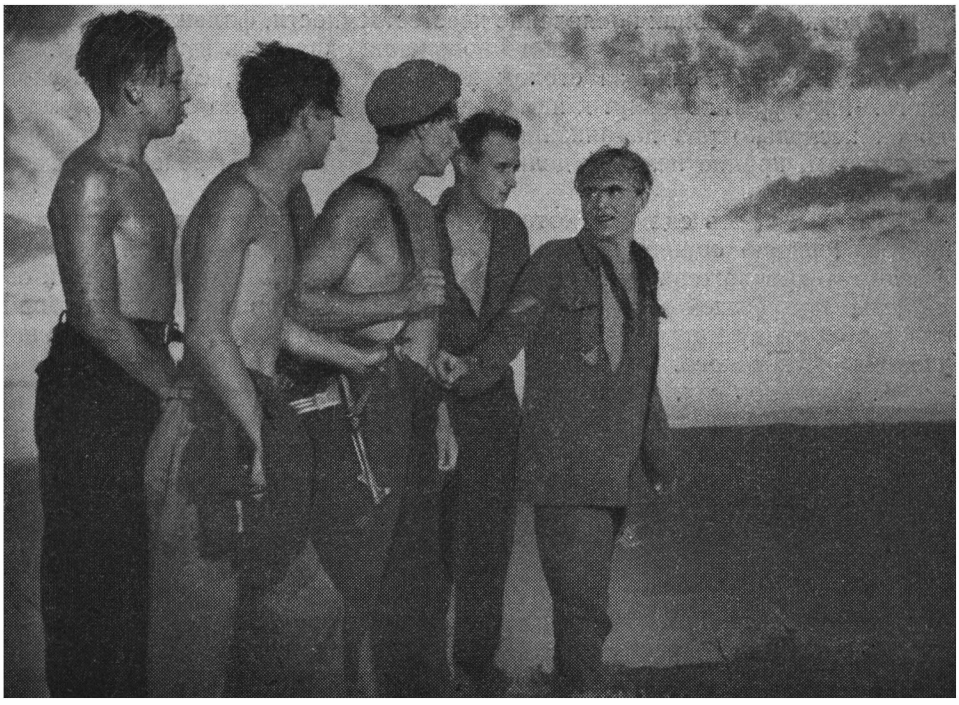
В этих эпизодах Чемодуров не «играл», а жил событиями, участником которых являлся. Он не изображал чувств, а был ими проникнут. Когда объятый волнующим сознанием важности происшедшего Левашов поздравлял Радика Юркина с принятием в комсомол, становилась очевидной полная слитность помыслов и чувств исполнителя с окружавшей его средой молодогвардейцев.

Все эти моменты правды актерского поведения, как бы ни было мало, подчас даже крохотно их значение в фильме, вливаясь в глубокое русло главных событий, сообщали им могучую силу достоверности.

Иной характер носила последовавшая за этим работа Чемодурова в фильме «Жуковский». Порученная актеру роль Рыбакова отсутствовала в литературном сценарии А. Гранберга. Она появилась лишь в режиссерском варианте В. Пудовкина. Новый персонаж был введен для наглядной иллюстрации неизбежности кризиса развития авиации в пору, когда она не опиралась на точные данные аэродинамики, создателем которой стал Н. Е. Жуковский. Но интересно задуманный персонаж не стал живым образом в фильме.

Надо полагать, что по замыслу режиссера судьба нового персонажа должна была сложиться в фильме следующим образом: студент Рыбаков, как и ряд его университетских коллег, живо откликается на призыв профессора Жуковского связать мысль «чистых» математиков с опытным исследованием вопросов «теории летания». Мы видим Рыбакова в числе верных учеников Жуковского. Постепенно в Рыбакове зреет страстное желание стать летчиком. Когда возникает необходимость практически опробовать планер, сконструированный под руководством профессора Жуковского, эту задачу успешно выполняет Рыбаков. Воспользовавшись неодолимым стремлением Рыбакова к овладению практикой авиации, капиталист Рябушинский отрывает его от научной работы у Жуковского и отправляет учиться во французскую летную школу. Здесь Рыбаков приобретает практические навыки. Как человек, знакомый с теорией, он понимает, что летное искусство, лишенное опоры в выверенных наукой расчетах, не предохраняет от аварий и катастроф. «Наемный гладиатор», закупленный на три года вперед господином Рябушинским, авиатор Рыбаков ставит рекорды на заграничных самолетах, которыми торгует его хозяин, не стесняющийся сбывать более чем сомнительного качества товар. Талантливый русский летчик Рыбаков погибает во время одного из полетов на плохо сконструированном заграничном самолете.

Трагическая судьба! Она могла бы вдохновить творчество актера на создание прекрасного образа. Но как в режиссерском сценарии, так и в фильме драма Рыбакова рассказана на редкость невыразительно. Жизнь и смерть Рыбакова никого не волнуют. Более того, только мысленно вернувшись к увиденному в фильме и прочитав режиссерский сценарий, можно понять, что на экране должна была пройти драматическая повесть об отважном и одаренном человеке, загубленном алчностью частного предпринимателя. Эта тема скомкана и выглядит формальной отпиской.



А. Чемодуров (справа) в роли Левашова («Молодая гвардия»)

О страстном влечении Рыбакова к летной профессии можно узнать только из короткой фразы, вскользь брошенной Жуковским. В сцене первого полета на планере поведение Рыбакова ограничено тем, что в одном кадре он сидит за штурвалом, а в другом — приветствуемый друзьями отходит от уже приземлившегося планера. Три остальных эпизода — отправление Рябушинским Рыбакова в Париж, разговор с друзьями по возвращении из Парижа и гибель Рыбакова — насчитывают едва ли более десятка столь же лаконичных и невыразительных кадров.

Ценой частной для фильма художественной неудачи образа Рыбакова В. Пудовкин добился экономного, хотя полностью информационного освещения обстоятельств, которые в литературном сценарии были изложены длинно и многословно.

Эти тяжелые для актера условия не снимают с Чемодурова вины за неудачу образа Рыбакова в фильме. Повидимому, сочтя в силу этих условий неудачу предопределенной, актер сдался без боя. Отчаявшись создать роль, он решил «сыграть» ее, то есть проиллюстрировать духовный мир Рыбакова внешними действиями. «Играть себя» в данном случае было невозможно, так как индивидуальность актера далеко не во всем могла совпасть с личными свойствами Рыбакова — человека иной общественной среды и другого поколения. Образ-характер не был дан сценарием. Однако общий смысл жизненного поведения Рыбакова, его судьба могли бы и должны были расшевелить творческое воображение актера, подсказать живые черты характера персонажа. Но работа над образом ограничилась лишь поисками внешней характерности, для которой к тому же не было ничего найдено, кроме усов. Усы, разумеется, не сделали из Чемодурова Рыбакова, но скорее всего посеяли некую сумятицу в самом актере. Не вытекавшая из образа, эта абстрактно придуманная деталь стала ненужным и поэтому мешающим придатком.

В подобных условиях проявление неестественности, фальши, искусственности и напряженности актерского поведения оказалось неизбежным.

Вот Рыбаков, сидя за столом во время чаепития, слушает Жуковского. Чемодуров повернут к нам спиной — о нем можно бы и не думать, но он несколько раз напряженно оборачивается к сидящим за кадром товарищам, крайне неловко делая вид, что взволнован речью любимого профессора.

В фильме есть сцена, в которой Рыбаков выслушивает сначала пренебрежительную оценку Рябушинским возможностей русской авиации, а затем — предложение, открывающее перед ним, Рыбаковым, путь к овладению профессией летчика. В режиссерском сценарии эта сцена сопровождается следующими ремарками, объясняющими внутреннее состояние ученика Жуковского.

1. «Рыбаков сел. Поза его напряжена от волнения».

2. «Слушает потрясенный Рыбаков».

Все это Чемодуров попытался добросовестно выполнить. Поза его действительно напряжена, но не от волнения, охватившего студента Рыбакова, а от внутренней пустоты, владеющей в этот момент актером. Не будучи потрясен, он тщательно пытается изобразить на своем лице потрясение.

Несколько лучше дело обстоит лишь в сцене, где Рыбаков говорит о себе, как о купленном Рябушинским «гладиаторе». Здесь звучат искренние ноты сознания обреченности. В них чувствуется преодолеваемая мужеством горечь.

Говоря о роли Рыбакова в целом, нельзя преуменьшить тревожного значения неудачи, постигшей Чемодурова. Она обнаружила не только явную робость в проявлении личной творческой инициативы, но и стремление к пассивному повиновению при выполнении непонятых задач, не получивших внутреннего отклика у исполнителя.

Чем бледнее очерчен автором образ, чем абстрактнее выражен авторский замысел, тем пытливей должна работать творческая мысль актера, тем смелее и свободнее необходимо ему довериться собственному воображению. Лишь тогда сумеет он дорисовать опущенные автором черты и наполнить конкретным содержанием отвлеченную схему авторского намерения.

Речь идет не об исправлении актером неудачной драматургии, не о внесении изменений в сценарий — далеко не всегда это бывает возможно и уместно. Актеру необходимо добиться живого и правдивого выражения того немногого, что дано автором. А это возможно лишь при условии творческой щедрости исполнителя, когда, заранее зная о том, что лишь малое будет сохранено в картине, он тем не менее расходует все накопленное им богатство полнокровной и свободной жизни в образе, дорисованном творческим воображением.

Поступи так Чемодуров, он оказался бы правдивым и естественным в тех немногих проявлениях, которые оставляла ему бледно выписанная роль.

Если и нельзя было избавить рассказ о Рыбакове от неполноты, за Чемодуровым сохранялась возможность превратить обрывки роли в художественный эскиз, незавершенность которого лежала бы на совести драматурга.

Чемодуров не пошел по этому пути. Он не оплодотворил авторский замысел собственным воображением и поэтому не создал актерского образа, а свел свое участие в фильме к механическому воспроизведению тусклого сценарного рисунка средствами интонации, мимики и жеста.

Едва ли имеет смысл сколько-нибудь подробно останавливаться на работе Чемодурова в фильмах «Тарас Шевченко» и «Встреча на Эльбе».

В первой из этих картин он исполняет эпизодическую роль студента,

А. Чемодуров (слева) в роли Рыбакова («Жуковский»)

одного из участников собрания Кирилло-Мефодиевского братства. Те несколько реплик, которыми студент выражает свою солидарность со взглядами Шевченко, Чемодуров произносит с твердой убежденностью, решительностью и резкостью, намечающими черты суровой, немногословной, но энергичной и действенной натуры. Как ни мимолетно знакомство зрителя со студентом, но благодаря верности актерского поведения Чемодурова оно содействует пониманию политических настроений общественного слоя, для которого Шевченко был не только любимым поэтом, но и признанным революционным идеологом.

«Встреча на Эльбе» потребовала от Чемодурова лишь демонстрации привычного для него внешнего поведения советского солдата. В созданном фильмом образе советской армейской среды эта подробность оказалась едва заметным, но верным и нужным штрихом.

Перечисленные работы заняли более чем двухлетний отрезок времени. Они не могли дать Чемодурову возможности развернуться во всю ширь способностей, зато содействовали накоплению им производственного опыта. По возрасту, запасу жизненных наблюдений, объему учебной и производственной подготовки Чемодуров вступил в пору, настойчиво требовавшую пробы сил во всей их творческой полноте.

Возможность для этого представилась участием в работе над фильмом «Кавалер Золотой Звезды», где Чемодурову была поручена роль Семена Гончаренко.

Впервые Чемодурову представилась возможность воссоздать ясный и точно очерченный типический образ, обладавший конкретным своеобразием характера. Да и метод работы с актером режиссера Ю. Райзмана был близок по своей природе творческой платформе мастерской Герасимова. Оба эти обстоятельства служили залогом успеха. Однако исполнение роли, помимо обычных трудностей, наталкивалось на дополнитель-

ное препятствие, связанное с особенностью драматургического построения сценария.

Будучи экранизацией романа, обнимающего большое количество событий и действующих лиц, сценарий, написанный опытной рукой кинодраматурга Б. Чирскова, сохранил главное идейное устремление литературной основы, ее жизненную атмосферу и систему образов, но все же таил в себе большие трудности для актера, так как включал только наиболее существенные для каждого образа этапы его развития.

Сыграть сцену, содержащую кусок жизни человека, надолго до этого исчезнувшего из повествования и ненадолго вновь появившегося, сообщить всем таким сценам единство и органическую общую связность — задача не легко выполнимая. Она требует обязательной яркости характеристик, привлекающей интерес и внимание к каждому персонажу. Только при таком условии у зрителя может родиться желание увидеть продолжение прерванной истории жизни того или иного действующего лица.

Надо признать, что режиссер и актерский коллектив преодолели эту трудность сценария. В фильме нет ни малейшей прерывистости действия. Оно развивается свободно, отражая жизнь в ее вольном течении. При всем разнообразии характеров, люди в фильме объединены общностью главной цели — преобразованием жизни, приближающим ее к коммунизму. Пусть не все одинаково это понимают, пусть по-разному проявляется их участие в общем деле — независимо от этого они образуют коллектив, уверенно обращенный к общей цели и носящий на себе печать ее величия.

Одним из членов этого коллектива является демобилизованный пулеметчик-танкист Семен Гончаренко.

Приехав после демобилизации на Кубань вместе со своим другом Тутариновым, Гончаренко влюбляется в его сестру Анфису, женится на ней и, уйдя в радости семейного счастья, чуть было полностью не ограничивает им все свои стремления. Однако под влиянием Тутаринова Семен Гончаренко, несмотря на противодействие жены, с прежним боевым пылом фронтовика включается в широкое движение за электрификацию колхоза и становится начальником строительства районной электростанции.

Мы знакомимся с Семеном Гончаренко с первых же кадров картины. Всего лишь несколько реплик, произнесенных с западающим в душу юмором, и у зрителя зарождается дружеское расположение к этому светловолосому парню, в котором угадывается внутренняя сила, прикрытая спокойным добродушием открытой, прямой натуры. Во всем его облике — крепком и складном, в ненавязчивой выправке советского армейца — достоверная подлинность жизни. Перед вами «знакомый незнакомец». Вы не раз встречали таких, как он, среди тех, что прошли великий путь от Сталинграда до Берлина.

Уже самое начало фильма безошибочно свидетельствует, что Семен Гончаренко — результат совершенного творческого перевоплощения актера. Не многое изменено в наружности Чемодурова — только волосы его подсветлены — и все же он почти неузнаваем. В прежних ролях, близких к использованию личных свойств актера, Чемодуров был немногословным, выглядел замкнутым в себе, пожалуй, даже несколько угрюмым. Такого Чемодурова не узнать в общительном, легком на шутливую беседу Гончаренко — человеке с душой, широко открытой и для верной дружбы и для веселой приятельской близости.

Во всякой роли, которая творчески создана актером, а не только профессионально им сыграна, есть драгоценная крупица глубоко личного, неповторимого, свойственного только данному исполнителю. Это то, чего нельзя придумать и сыграть, но что принадлежит сокровенной сущности

А. Чемодуров (справа) в роли Гончаренко («Кавалер Золотой Звезды»)

творческой натуры актера, проявляется непроизвольно и только при условии непосредственности актерского поведения. Здесь таится начало художественного своеобразия, без которого вообще немыслимо подлинное искусство.

Сущность творческой индивидуальности Чемодурова сказалась в том, что образ Семена Гончаренко с самого начала воспринимается как безукоризненно чистый в моральном отношении.

Таким же предстает он и перед читателями романа. Но там это достигается средствами описания, не переносимого на экран. С. Бабаевский, знакомя читателя с Семеном, пишет, что он в сердечных делах был осторожен и всегда придерживался известного правила: семь раз отмерь — один раз отрежь. Такое разъяснение придает нужный характер восприятию читателем реплик Гончаренко во время его встречи с Ириной.

Но оторванные от предшествующего авторского пояснения характера Гончаренко, эти реплики способны создать превратное представление о нем. В сценарии такая опасность не была исключена. В фильме — она полностью отпала.

Как бы ни балагурил Гончаренко в обществе случайно повстречавшейся Ирины Любашевой, к каким бы «роскошным» приемам подогревания интереса к себе ни прибегал, какие бы тонкости «подхода» к новой знакомой ни обнаруживал, — во всем этом нет ни малейшего признака легкомысленного ухаживания.

То, что у другого могло бы прозвучать как пошлость, в устах Чемодурова приобретает характер шутливого украшения веселой беседы. Это не штурм девичьего сердца, а проявление веселой общительности. И применение, казалось бы, традиционной «техники» завязывания знакомства и все поведение Гончаренко воспринимаются, как облеченное юмором принципиальное признание девичьего права покорять окружающих.

Такой оттенок нравственной чистоты возникает только в результате непроизвольного влияния на сценарный образ творческой индивидуальности актера в свойственной ему одному особой манере проявления. Трудно подыскать словесное определение этой манеры. Правильней всего, пожалуй, назвать ее нравственной деликатностью. Эта черта составляет основную сущность артистического обаяния Чемодурова. Отраженная в образе Семена Гончаренко, она сообщает ему привлекательность, обладающую большой притягательной силой.

Ту или иную черту, своеобразно присущую манере актерского исполнения, нельзя, конечно, рассматривать как прямое проявление «человеческих» свойств личности самого актера. Речь идет о творческом своеобразии индивидуального выражения того, что Белинский называл «пафосом» художника. Попытка раскрыть сущность этой стороны творчества такого молодого и далеко еще не сформировавшегося актера, как Чемодуров, поневоле ограничена лишь немногими частностями и не может претендовать на полноту.

С первой же сцены Семен Гончаренко западает в сердце зрителя, который с удовлетворением встречает каждое новое появление полюбившегося ему хорошего советского человека. Пусть этих встреч немного — каждая из них желанна. Раз возникло сочувствие к человеку — его жизнь вызывает интерес, его судьба волнует. Теперь уже каждый поступок, продиктованный логикой развития образа, будет воспринят зрителем с доверием — основа веры заложена. Отныне нет необходимости в многословии — лишь бы верной образу была деталь. Дополненная воображением зрителя, она тесно свяжется с прежде сформировавшимся восприятием.

Много ли, например, понадобилось усилий, чтобы убедить нас в том, что Гончаренко — мастер на все руки: и столяр, и сапожник? Мелькнувший рубанок, починенные подметки туфель, которыми похлопывает гордая талантами своего поклонника Анфиса, одобрительная реплика старика Тутаринова да возглас самого Гончаренко, скромно отрицающего свои таланты, — вот и весь нехитрый набор, формирующий новое качество образа. Большего и не требуется, потому что от такого парня, каким Чемодуров до этого показал нам своего Семена, мы, в сущности, и ждали, что у него окажутся «золотые руки».

Уже в первой сцене можно было ощутить сноровистость Гончаренко. Едва заметной деталью мелькнула она в его быстро оценивающих обстановку глазах, скользнула в той хватке, с которой закинул он свои вещи на телегу. Все эти мелочи отнюдь не являлись плодом предусмотрительной продуманности, они — непроизвольный результат непосредственного выражения верно протекающего творческого процесса внутренней жизни актера. Проявление новых свойств характера Гончаренко органически возникает из развития образа, а не выглядит, как это часто бывает, одним из механических слагаемых.

Прежде всего, конечно, это качество романа. Но там оно достигается чисто литературными средствами, среди которых важное место занимает авторское описание. Вспомним хотя бы страницы, излагающие постоянный действенный интерес Семена ко всему тому, что просит приложить руки — тут и томительные минуты перед боем, заполняемые случайно подвернувшейся работой, и ремонт водокачки на огороде, и трудовая помощь, оказанная бабушке Параське, и многое другое. Все это слагается в ясно выраженную черту трудолюбия Семена.

Эта черта сохранена и фильмом, несмотря на то что из него почти начисто выпали все описательные элементы романа. Они заменены в основном специфически актерскими деталями поведения, сообщающими образу многокрасочную живость и жизненную подлинность.

Исполнение Чемодуровым роли Гончаренко дает богатый материал для понимания того, как правдивое выражение актером ряда живых, хотя

А. Чемодуров (слева) в роли секретаря райкома Чеканова («Возвращение Василия Бортникова»)

и второстепенных черт характера содействует художественной убедительности наиболее значительной черты характера, определяющей социальную весомость образа.

Для Гончаренко такой ведущей чертой является верность общественному долгу. Накапливая в первых сценах черты, типично присущие человеку, воспитанному Советской Армией и чем-то родственному Василию Теркину, Чемодуров тем самым подготовляет нас к постепенному распознанию главного в характере Гончаренко. Но наряду с этим актер подчеркивает в нем ту меру беззаботной легкости, которая в известных обстоятельствах может превратиться в социальную легковесность человека, способного «свернуть в затишье».

Именно эта противоречивость и делает убедительным возникающий в Семене Гончаренко внутренний конфликт между стремлением к маленькому домашнему счастью и чувством общественного долга, смысл которого разъясняет своему другу Сергей Тутаринов. Это конфликт внутри цельного, но сложного характера. Это столкновение, в котором главная, определяющая характер черта — верность общественному долгу — подчиняет себе остальные, пусть обаятельные, но не предохранившие Гончаренко от опасности сползания к обывательской успокоенности.

Кульминационную в роли Семена Гончаренко сцену отказа от мелочной мечты в пользу большого общественного дела Чемодуров проводит безукоризненно правдиво. А это нелегкое дело для актера. Ведь каждому понятно, как трудно Гончаренко расстаться со своими жизненными планами, ставшими к тому же предметом мечты любимой женщины. Что им противопоставляет Сергей Тутаринов? Так называемые «общие соображения»? Пусть они высоки и благородны, но разведана им сила убеждения, способная заставить быстро и решительно

перестроиться человека, уже крепко вросшего в подготовку своего будущего, рисующегося в заманчивых красках спокойного и уютного счастья!

Как легко здесь актеру сбиться на условность и фальшь! Какой неискренней может показаться быстрая перестройка Гончаренко!

Если это не произошло, то лишь потому, что Чемодуров верно понял и всем своим актерским существом ощутил зерно роли — высокое моральное достоинство советского гражданина. Ведь Гончаренко — вчерашний солдат Советской Армии, для которого в понятиях «Родина», «народ» и «коммунизм» заключено живое содержание, полное великого действенного значения. Он нес их в своем сердце, когда сквозь пламя и дым устремлялся на танке вперед, в будущее, уверенно сулившее победу родной стране.

И вот теперь Тутаринов, боевой друг, напомнил недавнему танкисту Гончаренко, как, бывало, шли они на прорыв, связанные верностью нерушимой фронтовой дружбы. А сейчас, на соседней дороге, наполняя слова Тутаринова особым смыслом, шел в очередное наступление колхозный народ. Хотя не было у людей оружия — в руках они держали лопаты,— но становилось очевидным, что и сегодня, так же как и на фронте, есть передний край и есть тылы и обозы.

Эти мысли Семена Гончаренко взволнованно читаются во взгляде Чемодурова, в напряженной сосредоточенности, с которой слушает он слова сурового дружеского укора. Перед зрителем возникает новый Гончаренко — немногословный, серьезный, исполненный решимости и деловитой энергии. Куда девался прежний веселый, беспечный весельчак-балагур? Его заменил солдат, непоколебимо верный долгу, твердо знающий, что его место — на переднем крае.

Только один вопрос задает Гончаренко Тутаринову:

— Когда надо?

И получив ответ, что итти надо сейчас, тотчас же, Семен привычным движением заправляет гимнастерку, набрасывает на плечи шинель и, не дрогнув, проходит мимо Анфисы. Нелегко так пройти мимо любимой женщины, мимо обжитого в мечтах, давно притягивающего к себе счастья. Решиться на это может только человек, для которого повиновение чувству общественного долга является нерушимым нравственным законом.

В этой сцене, объединившей отдельные события романа, многое идет от сценария, еще больше — от режиссерского осуществления, но решающее слово принадлежит актеру.

Без умения слушать, представлять и оценивать не могла бы возникнуть в актере та непосредственность выражения внутреннего конфликта Гончаренко, которая прозвучала как достоверная жизненная правда.

Чемодуров создал образ, пленяющий человечностью и моральной чистотой. Актеру удалось добиться сочетания бережно сохраненных живых деталей повседневного поведения с проявлением главного в характере. Обыденное не заслонило основного. То и другое органически слилось, образуя сложное единство, вне которого не бывает жизни, а существует только мертвая схема.

Большую удачу Чемодурова нельзя рассматривать как плод счастливого случая. Она явилась закономерным результатом творческой одаренности, получившей опору в правильном актерском воспитании. Этому сопутствовало глубокое знание той области действительности, в пределах которой развивалась роль Гончаренко.

За исполнение этой роли Чемодуров был удостоен Сталинской премии первой степени — неопровержимым свидетельством выдающейся идейной и художественной значительности достигнутого успеха.

Важным свидетельством высокой оценки творческих способностей Чемодурова явилось и другое обстоятельство, хотя и гораздо более скромное по своему общественному значению: В. Пудовкин пригласил молодого лауреата на роль секретаря райкома в фильме «Возвращение Василия Бортникова».

Если Пудовкин после неудачи актера в роли Рыбакова решил возобновить содружество, это могло означать лишь, что опытный режиссер твердо верил в творческие силы молодого актера.

Б. Чирсков, увидев колхозную действительность такой, какой она отражена в литературных образах романа С. Бабаевского, вновь рассказал о ней в образах кинематографических. Г. Николаева и Е. Габрилович поступили по-другому. Несмотря на кажущуюся большую вольность в обращении с литературным первоисточником («Жатва»), они фактически вступили на путь технического приспособления романа к экранизации.

Это придало драматургии фильма характер довольно искусственного соединения ряда отдельных сцен романа, подчас крайне торопливо и бегло изложенных,— недочет, последствия которого не смогли полностью преодолеть ни старания исполнителей, ни высокое мастерство режиссера.

Благородство идейной сущности романа осталось, но глубина ее образного выражения значительно уменьшилась. В кино «Жатва» оказалась осуществленной с ощутимыми потерями. Одной из них стала утрата художественной ценности образа Петровича — секретаря Угренского райкома.

Живой человек исчез, осталось должностное лицо.

В романе он был молодым, маленьким, лобастым, с широким розовым лицом и энергичным профилем. Петровича обуревало упрямое желание доказать, что для секретаря райкома решающими являются не объективно благоприятные условия, а методы руководства. По мере развития событий романа мы знакомились с этими методами, приобретавшими типизированные свойства умелого, энергичного, уверенного и умного коммунистического руководителя.

Все ближе и роднее становился нам и он сам. Мы проникались уважением к напряженной работе его мысли, к широте владеющих им духовных интересов. Нас восхищала настойчивая требовательность Андрея Петровича к себе и другим. Мы любовались сочетанием в нем стойко сохранявшейся молодости, словно ставшей чертой его характера, с зрелой и спокойной мудростью.

Неустроенность в личной жизни, студенческий быт этого человека, самозабвенно отдавшего себя исполнению коммунистического долга, его нежная и светлая любовь к жене сообщали образу обаятельную прелесть человечности.

В фильме на смену такому Петровичу пришел товарищ Чеканов, призванный отведывать предлагаемые ему авторами те или иные явления действительности. Придет, отведает, даст оценку, снабдит иной раз рецептом и двинется дальше.

Товарищ Чеканов оценивает Василия Бортникова («Хорош!»), выращивание кантауровской северянки («Доброе дело... доброе дело!»), чистоту коровника («тут у вас просто белым бело!»), выступление инженера Дубко («Хорошо сказала товарищ Дубко!»), посевную («Посевная идет не плохо!»), деятельность Авдотьи Бортниковой («Золотая хозяйка на ферме!»), работу доярок («А в ваших девушках удальство есть!»).

Чаще всего товарищ Чеканов похваливает. Довольная, благожелательная улыбка почти не сходит с его лица. Но иной раз роняет однодругое общее замечание и спешит проследовать к очередному «объекту оценки».

Раз покинув кабинет в начале фильма, все дальнейшее время Чеканов находится почти в безостановочном следовании. Поэтому несоразмерно большую часть его текста занимают слова приветствия и прощания.

Таковы безличные очертания, заменившие в фильме конкретный, ярко индивидуализированный характер того же персонажа из романа.

Мудрено ли, что слабость драматургического материала определила безуспешность актерских усилий Чемодурова придать жизненную правдивость образу Чеканова.

Повторилось нечто подобное тому, что в свое время уже произошло с актером при работе над образом Рыбакова.

Справедливость, однако, требует отметить и существенную разницу. В фильме «Жуковский» драматургические недочеты почти начисто обезоружили Чемодурова. В последней же своей работе он добросовестно пытался подобные же недочеты преодолеть. Чемодурову — Рыбакову были свойственны напряженность и стеснение. Чемодуров — Чеканов держится свободней, естественней. Хотя образ не лишен внешнего, пожалуй, даже натуралистического жизнеподобия и далек от реализма, неотделимого от заостренной типизации, все же Чеканов воспринимается как возможный жизненный факт, в то время как фигура Рыбакова выглядела очевидным нарушением жизненной достоверности.

Здесь сказались рост актерского мастерства Чемодурова, возросшая уверенность в своих творческих силах, накопленный опыт, наступающая артистическая зрелость.

Однако основные ошибки, допущенные Чемодуровым при работе над обеими неудавшимися ролями, содержат общую основу — недооценку значимости для актера творческого воображения.

Только оно могло объединить сценарные обрывки скудно намеченной жизни персонажа, восполнить недостающими звеньями разорванную цепь событий, связать логику их развития с особенностями характера Рыбакова в одном случае и Чеканова — в другом. Творческая фантазия актера позволила бы ему дополнить предложенные сценарием обстоятельства до пределов ясного представления о человеческой и социальной сущности образа.

Успехи и неудачи Чемодурова являются закономерным отражением огромных трудностей, стоящих на пути актера, стремящегося, по выражению Станиславского, «доработаться до подлинного искусства». Великий учитель актерского мастерства, открывая «тайну» осуществимости этого стремления, перечислял три опорные точки: одаренность, труд, настойчивость.

Актерская одаренность Чемодурова бесспорна и очевидна, подтвержденная его пока еще короткой, но уже содержательной творческой биографией. Ее дальнейшее направление решат труд и настойчивость.

Окружающая нас действительность дает замечательные образцы воли, проявляемой советскими людьми при выполнении возложенных на них исторических задач.

Величие целей советского народа, героика их осуществления являются для молодых актеров советской кинематографии неиссякаемым животворным источником вдохновенного и настойчивого творческого труда.

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ К. ПИОТРОВСКОГО «ЧТО ЖЕ ТАКОЕ «ТЕОРИЯ КИНО»?»[1]

20 июня 1953 года бывшая газета «Советское искусство» предложила вниманию читателей статью К. Пиотровского «Что же такое «теория кино»?

Автору этой статьи, очевидно, совершенно искренне захотелось разобраться в тех сомнениях, которые овладели им при возникновении вопроса. Разумеется, плохого в этом ничего нет, но плохо, что свои торопливые суждения он поспешил предать гласности, став при этом в позу поучающего человека.

Обратившись к вопросу о теории отдельных видов искусства (в частности, теории кино) и их отношении к эстетике, автор обнаруживает невообразимую путаницу в понимании самых простых теоретических положений искусствоведения. Ему, например, совершенно не ясно, в чем различие между эстетикой как наукой и теорией отдельных видов искусства. Больше того, он ставит перед собой неблагодарную задачу ликвидировать это различие.

Но чтобы это проделать, нужно предварительно ликвидировать специфику отдельных видов искусства в отражении действительности, объявить ее несуществующей. К. Пиотровский не останавливается перед таким, казалось бы, непреодолимым препятствием.

Указав на то, что каждый вид искусства подчиняется общим внутренним законам художественного творчества, присущим искусству, что, как известно, совершенно справедливо, К. Пиотровский заявляет: «Никакой другой специфики вида искусства не существует, нет у вида искусства и своих особых «внутренних закономерностей». Следовательно, нет у видов искусства никакой другой специфики, кроме той, которая присуща им всем; предмет эстетики и теории отдельного вида искусства — совершенно одно и то же.

Такова логика К. Пиотровского.

Любопытно, что по этой логике упраздняются не только эстетика как самостоятельная наука (она становится собственно теорией каждого данного вида искусства), но и теории отдельных видов искусства (они растворяются в общей эстетике).

Так, одним взмахом пера осуществил К. Пиотровский всю эту «ликвидацию».

Как известно, эстетика есть наука о сущности и специфике искусства как общественного явления, о наиболее общих законах, управляющих развитием искусства и художественного творчества. Объективные закономерности, открытые эстетикой, едины для всех видов искусства. Таким образом, эстетика изучает то общее, что присуще всем

[1] «Советское искусство», 20 июня 1953 г.

видам искусства, то, что объединяет их, делает их похожими друг на друга.

Но кроме того общего, что свойственно различным видам искусства, у каждого из них есть и свои специфические особенности, которые отличают их друг от друга. (Иначе не было бы и необходимости в существовании различных видов искусства.) Не есть ли это, тов. Пиотровский, те самые особенности, которые «более всего важны для науки» (Сталин), в данном случае для такой науки, как теория кино?

В чем же состоят особенности, которые отличают один вид искусства от другого? Они, очевидно, в различных приемах, способах обработки жизненного материала и его воплощения, что, безусловно, определяется различием изобразительно-выразительных средств, которыми пользуется каждый данный вид искусства. Стало быть, дело вовсе не сводится к изучению, к фетишизации одних только изобразительно-выразительных средств самих по себе, как это кажется К. Пиотровскому. Речь идет о специфических приемах и способах создания художественных образов в данном виде искусства в отличие от других, то есть о путях практического применения общих принципов художественного метода и других принципов эстетики в данном виде искусства.

Эти конкретные приемы и способы зависят от характера и особенностей средств воплощения. Именно эта правильная мысль и была проведена в цитированных К. Пиотровским статьях А. Бурова: «Без изучения специфики создания образа... в различных видах искусства нельзя создать полноценной теории того или иного вида искусства» («Искусство кино» 1951, № 4, стр. 8); «Теории отдельных видов искусства должны строиться прежде всего с учетом... специфики средств и приемов...» (1952, № 9, стр. 74).

Это и понятно. Легко себе представить, во что превратилась бы теория кино, если бы она, следуя указаниям К. Пиотровского, отвергла эти вопросы специфики и ограничилась развитием общеэстетических положений, одинаковых для всех видов искусства! Спрашивается, в силу чего такую теорию можно было бы назвать теорией кино?

К. Пиотровский и сам, впрочем, чувствует, что его рассуждения шатки, и начинает робко пятиться к им же самим «ликвидированной» специфике. Заявив, что никакой специфики вида искусства не существует, К. Пиотровский делает вывод: «Поэтому теории отдельных видов искусства должны строиться прежде всего на базе изучения общих законов искусства... т. е. на базе эстетики (совершенно верно: «на базе»! Но ведь база есть база, на базу надо еще что-то поместить) с учетом, конечно,— стыдливо добавляет автор, — присущих данному виду искусства средств создания образа».

Мимоходом упоминая далее о «могучих средствах художественного воспроизведения», присущих кино, он не замечает курьезности своего положения, когда именно из них выводит «ведущую роль киноискусства» на современном этапе развития искусства.

Автор статьи явно не сводит концы с концами и думает, что можно обмануть логику хитрыми, запутанными фразами.

Вот, например, заключительная фраза, которую нельзя не заметить, так как она набрана жирным шрифтом. Ее стоит выписать: «Чтобы успешно развивать теорию кино, следует прежде всего двигать вперед марксистско-ленинскую эстетику на этом новом опыте искусства, приобретенном киноискусством, самым массовым и самым важным из искусств, следует обратиться к решению коренных проблем художественного творчества и метода социалистического реализма — в средствах выражения образов и картин жизни, присущих кино» (еще раз подчеркнуто нами).

Едва ли можно найти в критике лучший образчик тарабарщины!

К. Пиотровскому кажется, что изучение специфических особенностей отражения жизни разными способами и средствами в разных искусствах означает и ликвидацию эстетической базы, и обязательно отрыв от жизни, от содержания.

Знакомое шараханье! В свое время оно надолго парализовало развитие теории кино именно потому, что кинематографисты боялись даже произносить слово «специфика». То обстоятельство, что за этим словом одно время скрывались махровые формалисты, вовсе не резон для того, чтобы выбрасывать самое понятие. А ведь К. Пиотровский, по существу, предлагает именно это.

«Правда» в редакционной статье «К новому подъему советского киноискусства» (28 августа 1952 г.) напоминала мастерам кино: «Недостаточно внимания уделяется за последнее время вопросам мастерства. У ряда сценаристов и режиссеров теряется умение строить сюжет, делать свое произведение занимательным, каждый эпизод, каждую фразу художественно точными и выразительными. Вследствие недооценки законов драматургии напряженное развитие действия во многих сценариях стало подменяться вялым, замедленным описательством, нагромождением событий и бытовых мелочей»...

Естественно, что умение строить сюжет, действие, делать каждый эпизод, каждую фразу художественно точными и выразительными в киноискусстве во многом будет носить характер, отличный от этого же процесса в других видах искусства (что отнюдь еще не означает отрыва от общих законов искусства). Законное внимание к этому отличию, к вопросам мастерства в кино, которое К. Пиотровский справедливо усмотрел в выступлениях многих авторов на страницах «Искусства кино», он презрительно заклеймил «новым походом за «теорию кино».

Известно, что бывшая газета «Советское искусство» внесла немало путаницы при обсуждении таких кардинальных проблем эстетики, как проблемы драматического конфликта, типического, культурного наследия и т. д. «Дело дошло до того,— писала «Правда» (7 апреля 1952 г.), — что проблему драматического конфликта газета «Советское искусство» пренебрежительно-иронически называла «пресловутой проблемой».

К. Пиотровский продолжает отстаивать и развивать ошибочные позиции «Советского искусства». Не случайно в рекомендованном им списке «коренных проблем художественного творчества», которыми должны заниматься теоретики кино, проблема драматического конфликта не упоминается.

В том же пренебрежительном тоне, в каком ранее эта проблема была названа газетой «пресловутой», он обрушивается на авторов, которые в драматическом конфликте якобы продолжают видеть «панацею от всех бед».

В своих сомнениях и торопливых суждениях К. Пиотровский не оставил камня на камне в киноведении, начисто зачеркнул все усилия исследователей в области киноискусства. Он поставил перед собой цель — ругать и ругать во что бы то ни стало. Иной критики он не понимает.

Критическую «концепцию» К. Пиотровского нельзя рассматривать иначе, как попытку ослабить остроту борьбы за мастерство в художественном творчестве, за внимание к специфике отдельных видов искусств и киноискусства в частности, как попытку воскресить давно осужденные нравы рапповской критики.

БОЛЬШЕ ЗАБОТЫ О ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЕ

(Обзор писем читателей)

Только то произведение киноискусства может рассчитывать на успех у зрителей, в котором все — от сюжета и образов героев до мельчайших деталей, создающих атмосферу действия,— будет абсолютно правдиво и жизненно убедительно. Казалось бы, это истина, не требующая доказательств. Но письма наших читателей свидетельствуют о том, что советские мастера кино в практике своей работы подчас грешат против этой истины, чем немало снижают качество своих произведений.

Кандидат технических наук В. Полляк (Москва) обращается через редакцию к режиссеру Г. Александрову:

«В фильме «Композитор Глинка» мне бросились в глаза некоторые ошибки, которые могут вызвать недоумение. В частности, общий вид площади святого Марка в Венеции дан вами неправильно — собор святого Марка не виден с канала, так как он расположен за дворцом дожей, вдоль стороны площади, перпендикулярной набережной».

В доказательство автор письма нарисовал план площади святого Марка, искренне желая помочь режиссеру и художнику фильма разобраться в допущенных ошибках.

Инженер А. Кошкин (Москва) пишет:

«Постановщики фильмов должны помнить о том, что среди зрителей найдутся всегда люди, которые хорошо знают затрагиваемую в фильмах техническую проблему и не простят допущенных ошибок и неточностей.

...В фильме «Композитор Глинка» при передвижке церкви в качестве тяги используются лошади, а сзади лошадей, положив на плечи те же канаты, за которые тянут лошади, помогают лошадям люди.

Спрашивается, может ли при таких условиях человек устоять на ногах, не говоря уже о какой-то помощи? Конечно, не может. Ведь усилие лошади будет прижимать человека к земле.

Чтобы передвинуть церковь, крестьянам пришлось сооружать что-то вроде моста через лощину. Сооружение моста при тогдашнем уровне техники стоило дороже самой церкви в несколько раз. Могли ли крестьяне пойти на такие, ничем не оправданные расходы? Логически рассуждая, нет. Следовательно, техническая проблема, затронутая в фильме «Композитор Глинка», не взята из жизни, а надумана и не вызывает у зрителей никакого интереса».

О том, с каким исключительным вниманием смотрят зрители фильмы, свидетельствует и письмо бывшего актера, инвалида Л. Каулика (Казахская ССР). Он пишет:

«В фильме-спектакле «Учитель танцев» (постановка Т. Лукашевич) актер В. Зельдин, исполняющий роль учителя танцев Альдемарро, держит в руках семиструнную гитару. Как же так? Как могла наша русская семиструнная гитара, созданная Сихрой в России в конце XVIII столетия, перекочевать в Испанию XVII века? Ведь в то время во всем мире были только шестиструнные гитары.

Или еще: в фильме-спектакле «Горе от ума» (режиссеры С. Алексеев и В. Войтецкий) артист М. Царев, исполняющий роль Чацкого, произносит свой монолог, стоя на фоне кабинетных часов. Актер волнуется, переживает, а зритель посмеивается. Почему? Может быть, народный артист СССР М. Царев плохой Чацкий? О, нет. Дело в часах. Вернее, в том, что злосчастные часы не идут. Часы остановились, и жизни нет...

Но вот аппарат на несколько мгновений ушел от Чацкого и перенесся на другого актера. Прошли считанные секунды. Снова в кадре Чацкий и часы. Но что это? «Хитрый» помреж «исправил» ошибку, передвинув стрелку на добрый десяток минут. Так повторялось несколько раз, и в зале царило совсем неуместное веселье. Не проще ли было поставить в кадр действующие часы и не смешить зрителя по ненужному поводу?»

Читатель А. Либерман (г. Симферополь) выражает в своем письме неудовлетворение тем, что порой в фильмах актеры подбираются без учета их внешних данных. В частности, он критикует режиссера А. Столпера за выбор исполнителей на роли Тани Васильченко и Рогова (актеры Т. Махова и С. Столяров), по своему облику не соответствующих тому описанию внешности этих героев, которое дается в романе «Далеко от Москвы». По мнению читателя, зритель не увидел «той красивой, одухотворенной, напористой и веселой Тани, которую полюбил по роману. На экране Таня вялая, почти сухая. Актер Столяров внешне схож с Роговым Ажаева только в одном— он довольно высок ростом».

Ряд читателей журнала адресует свои претензии и кинодраматургам, справедливо видя в дефектах сценариев первопричину неполноценности фильмов.

Читатель В. Смушкевич (Москва) пишет:

«Фильмы о лучших русских ученых, писателях, поэтах, музыкантах, очень полезны и нужны. Однако при всей своей актуальности они не лишены значительных недостатков. Прежде всего бросается в глаза трафаретность многих из этих фильмов. В каждом из них есть положительный герой, окруженный единомышленниками, причем ему в фильме почему-то противопоставлены, как правило, бездарные, завидующие его успеху коллеги. В таком фильме обязателен космополит или целая группа таковых и особа царской фамилии или царский министр, препятствующие достижению основных целей героя...

Такая трафаретность снижает качество произведений, мешает правильному раскрытию индивидуальных черт героя. Имен-

но результатом трафаретности является то, что биографические фильмы — за немногими исключениями — отличаются один от другого только именами и профессиями их героев. Основное же развитие действия, будущую кульминацию и развязку можно предсказать заранее».

Подполковник Ярыгин (Рига) резко критикует содержание фильма «Повесть об охоте» (режиссеры А. и Е. Алексеевы):

«Если поверить авторам фильма, то весь смысл охоты, как определенного вида спорта, заключается в чарующих пейзажах да в легкости, с какой добыча достается охотнику.

Нет спора, и пейзажи, и легкая добыча таят для охотника определенную прелесть. Однако, если бы дело было только в пейзажах, то любители их вместо охотничьего снаряжения брали бы с собой фотоаппараты, а дичь легче всего приобрести на рынке.

Что же привлекает тысячи людей самых различных возрастов и профессий к этому виду спорта? Фильм пытается на это ответить словами диктора: «Охота — спорт смелых». Справедливые слова. Но доказательства этого утверждения, то есть главного, в кинофильме «Повесть об охоте» как раз и не оказалось.

Постановщики фильма без всякого плана (смена времен года, представленная в фильме, конечно, не план) показали легкие прогулки среди красивых пейзажей да случайные охотничьи эпизоды, но поучительного во всем этом мало. Бывают, например, случаи, когда, пренебрегая золотым качеством охотника — осмотрительностью, какой-нибудь не в меру пылкий любитель палит куда попало, как это делает один из персонажей фильма, который принимает деревянные чучела за уток и стреляет по ним в то время, когда вблизи, в камышах, сидит другой охотник. В жизни такая неосмотрительность могла бы стать причиной трагического случая. А в фильме она преподносится как комический эпизод... И то, что обладатель чучел грубо смеется над обескураженным стрелком, еще более обесценивает и без того малопоучительный кадр.

По большинству эпизодов ощущаешь, что авторы фильма не оценили взятой ими интересной темы, снизили ее познавательное и воспитательное значение.

Вот эпизод охоты за лисой. В такой охоте есть немало самых разнообразных приемов, которые действительно требуют от охотника-любителя большой сноровки, изобретательности, выдержки, но авторы фильма воспроизвели почему-то самый несуразный из них, когда молоденькую лисичку преследует стая здоровенных гончих. Во-первых, совершенно очевидно, что они взяты на съемку из питомника, ибо никто не поверит, что любитель-охотник содержит такую свору, а во-вторых, к чему же тогда сводятся усилия охотника? Беззаботно ждать, когда зверь набежит на выстрел, или, что более вероятно, когда гончие загонят лису насмерть? Поучительного-то ничего и не показано.

Перемудрили постановщики фильма и с охотой на медведя. Вместо того чтобы достаточно наглядно показать общепринятые методы этого вида охоты в приписных угодьях, в фильме охотник якобы случайно обнаруживает зверя и убивает его. Значительно полезнее и интереснее было бы показать подготовку и организацию такой охоты, разъяснить необходимость дисциплины на номерах во время гона, то есть все то, что составляет главный интерес в данной охоте для спортсмена-охотника.

Отлично снят весь процесс уничтожения волчьей стаи, но и здесь не обошлось без курьеза.

На экране появляется охотник, и диктор сообщает, что никакая метель не скроет следов хищника от опытного следопыта. А перед этим было показано, что сильная вьюга замела следы. Спрашивается, как же охотник даже без собаки обнаружил ход стаи? Конечно, опытный охотник сумеет найти зверя, но искать его он будет не по заметенным следам, а после того, как зверь даст новые наброды. Поиск волчьей стаи — дело трудное, требующее большого уменья и опыта. Это и полезно было бы показать в фильме.

Отмеченные недостатки являются следствием того, что авторы фильма, взяв интересную тему, подошли к решению ее поверхностно и несерьезно».

Инженер А. Кошкин и студент нефтяного института В. Коломийцев (Грозный) критикуют авторов сценария «Возвращение Василия Бортникова» за отсутствие глубокого знания жизни МТС, за техническую малограмотность, приводящую в ряде эпизодов фильма к ошибкам.

Кошкин пишет:

«Авторы стремились сделать из инженера Дубко положительного героя фильма, но этот инженер своими действиями производит прямо противоположное впечатление. Еще в райкоме партии в разговоре с Чекановым и Кантауровым Дубко ведет себя не как инженер, а как девочка, только что окончившая семилетку. Дубко не верит, что тракторы в МТС изношены, не соглашается даже с цифрами. Она заявляет: «Я инженер... Я знаю тракторы. Два года я работала на заводе, который производил их». Толковый инженер, уважающий свою профессию, никогда не скажет такой глупости, не сделает таких выводов без осмотра машин. Этой репликой Дубко показывает не только свою неопытность, но и техническую безграмотность.

...Всем, кто связан с работой МТС, известно, что плохая работа трактора и других машин в некоторых МТС объясняется прежде всего плохой постановкой технической эксплуатации машинного парка, отсутствием должной системы технического ухода за машинами, низким качеством их ремонта, плохой организацией труда. Ни одного из этих вопросов инженер Дубко не выяснила. Первое ее знакомство с людьми и ремонтными мастерскими началось с того, что она набросилась на трактористку, которая сняла с ломаного трактора, стоявшего

в ремонтной мастерской, диск сцепления, нужный для другого трактора, который вышел из строя где-то в пути.

Почему инженер Дубко обрушилась на трактористку, которая выполняла распоряжение механика или директора МТС, а не на них самих, допускающих разукомплектование машин? «Хорошее» мнение сложится у трактористов о вновь прибывшем инженере! В дороге стоит трактор из-за поломки диска сцепления, а инженер МТС запрещает дать трактористу диск с другого трактора. Что же делать трактористу? Бросать трактор на дороге, на произвол судьбы или замерзать около трактора?

Чтобы снять диск сцепления с одного трактора и поставить его на другой, требуется много времени. Обычно в таких случаях не занимаются перестановкой дисков где-то в поле, на морозе, а посылают за испортившимся трактором исправный.

Сценаристы хотели показать, что Дубко борется за сохранение комплектности тракторов, но показали это неумело.

Кроме того, инженер Дубко предлагает трактористке поставить диск сцепления обратно на трактор, но в руках у трактористки вовсе не диск сцепления, а кожух дисков муфты сцепления. Так инженер Дубко еще раз демонстрирует свои «глубокие» знания».

Тов. Кошкин приводит еще много других ошибок, которые совершает инженер Дубко.

«Зайдя втупик с тракторами,— продолжает автор письма,— сценаристы нашли очень сомнительный выход из него.

Дубко поясняет, что чаще всего тракторы АСХТЗ — НАТИ останавливаются из-за порчи дисков и подшипников. Каких дисков, товарищи сценаристы? Ведомых? Ведущих? Главного сцепления? Или бортовых фрикционов?

Больше всего дисков в бортовых фрикционах, но они редко ломаются. Если вы ведете разговор о дисках сцепления, то указывайте, о каких именно, а то вы путаетесь сами и запутываете людей.

Разговор о некачественных подшипниках несостоятелен. Любому трактористу, а не только инженеру, известно, что для сохранения подшипников от преждевременного выхода из строя их надо защищать от грязи и пыли, во-время смазывать и регулировать их установку. Но Дубко об этом умалчивает, она собирается искать причину порчи подшипников в несоблюдении соосности: «Поедем сейчас же опять по бригадам. Снова проверим все. Все станки... все приборы... Будем искать. Будем искать». Что же происходит? В тракторах выходят из строя диски и подшипники, а Дубко проверяет... все станки и приборы. Но ведь ни станки, ни приборы не имеют отношения к испорченным деталям тракторов! Странно ведет себя инженер Дубко.

Что же выявила Дубко? «Соосность, центровка нарушена, вот и все»,— говорит она.

Какая соосность, товарищи сценаристы? В собранном сцеплении трактора АСХТЗ — НАТИ никакой соосности никакими приборами вы не проверите. А ведь в фильме показан именно этот трактор. Имеется, правда, приспособление для проверки соосности вала сцепления с ведущим валом коробки перемены передач, но от несоблюдения этой соосности у трактора АСХТЗ — НАТИ прежде всего выходят из строя шарниры карданного вала, а не диск сцепления и не подшипники, как в сценарии.

Превратное понятие имеет инженер Дубко и о двухмиллиметровой соосности. В тракторе АСХТЗ—НАТИ в узле, о котором говорит Дубко, ограничивается до двух миллиметров осевое (вдоль трактора) перемещение карданного вала, еще раз повторяю — о с е в о е, а не какая-то соосность. Что касается соосности в тракторе АСХТЗ—НАТИ, о которой инженер Дубко ведет разговор, то карданный или соединительный вал удовлетворительно работает с перекосом до 5 градусов, а лучше всего без всяких перекосов.

Познакомьтесь, товарищи сценаристы, хотя бы с книгой В. Г. Розанова «Гусеничный трактор СХТЗ—НАТИ», 1947 г., стр. 205—208, чтобы впредь не делать ошибок.

Василий Бортников говорит в сценарии: «Выходит, не машины не годятся, а мы еще не совсем для тех машин годимся. Техника быстро растет, и нам за ней поспевать надо...» В этих словах есть над чем призадуматься нам самим.

Чтобы правильно решить в фильме затрагиваемую техническую проблему, сценаристы и режиссеры должны изучить ее или привлечь квалифицированных консультантов».

В. Коломийцев дополняет А. Кошкина замечаниями о композиции сценария:

«Композицию фильма нарушают некоторые затянутые сцены,— пишет он,— например, сцена в диспетчерской. Преобладающий прием — параллельный показ одновременно происходящих событий — плохо, однако, скрывает неинтересность отдельных сцен и слабость композиции сценария. Это, может быть, происходит потому, что во всем фильме не всегда чувствуется авторское стремление к естественным пропорциям». Коломийцев, отметив ряд неубедительных сцен и отдельных деталей, обращается к творческим работникам: «Бойтесь так ошибаться, бить выше цели в воздух, ибо вы лишитесь прекрасного доверия со стороны зрителей...»

* * *

Мы привели лишь немногие из тех писем, которые систематически приходят в редакцию. Их авторы придирчиво и заботливо, с рачительностью настоящих хозяев критикуют вышедшие на экран фильмы за встречающиеся в них отклонения от жизненной правды.

Публикуя обзор писем читателей, редакция выражает уверенность, что в дальнейшем редакционная почта пополнится новыми корреспонденциями широкого круга кинозрителей, чьи критические суждения будут, несомненно, чрезвычайно полезны и важны для роста и развития нашего искусства.

Б. РАСКИН

НАРОДНОЕ КИНОИСКУССТВО ЯПОНИИ

В деятельности американских кинофирм, добивающихся монопольного положения на японском кинорынке, находит свое выражение откровенно агрессивная колониальная политика американского империализма. Достаточно сказать, что из всех импортированных в Японию в течение 1952 года иностранных фильмов 75 процентов составляют американские. Голливудские кинокомпании, не довольствуясь прокатом старой, уже многократно окупившей себя макулатуры, усиленно проникают в японские киностудии, маскируя это создание так называемых фильмов совместного (японо-американского) производства. К ним относятся выпущенные за последнее время реакционные, упадочнические, проповедующие эротику фильмы: «Судьба», «Гейшагерл», «Когда угодно», «Зрачки двоих» и другие. Недаром японские студии давно уже называют «домами призрения для американских режиссеров»...

Кинокомпании Сиотику, Дайэй, Тохо, Синтохо и Тоэй, чтобы хоть как-нибудь выдержать конкуренцию, стараются перещеголять Голливуд. Для уменьшения издержек они сокращают сроки съемки, что неизбежно ведет к падению качества фильмов.

Прогрессивные деятели кино Японии решительно выступают против засилия Голливуда, в защиту мира и национальной культуры. Многие артисты отказываются сниматься в реакционных фильмах. Так, в самый разгар съемок реакционного фильма «Когда угодно» группа актеров и рабочих отказалась от работы. Недавно из кинофирмы Дайэй ушли талантливые актрисы Нобуко Отова и Сумико Хидака.

«За плывущими облаками»

Ряд крупных актеров, сценаристов и режиссеров активно участвует в создании прогрессивных кинокартин. Можно отметить Кането Синдо, создавшего сценарии «Дети Хиросимы» и «Женщина идет по земле»; Сацуо Ямамото — режиссера фильма «Буря в горах Хаконэ»; лауреата национальной премии Тадаси Имаи, поставившего картины «И все же мы живем» и «Школа в горах»; замечательного мастера документального кино и автора фильма «Быть матерью, быть женщиной» — Фумио Камеи и других.

«За плывущими облаками»

Крупнейшие японские киноактрисы Кэйко Цусима, Киёко Кагава, Тиэко Сэки, Харуэ Тонэ, Исудзу Ямада и другие снимались в прогрессивных антивоенных фильмах «Башня ландышей», «Эвакуированная зона» и «Женщина идет по земле».

Характерно, что некоторые режиссеры, ранее ставившие фильмы, далекие от современной жизни, теперь работают над произведениями, прямо или косвенно критикующими то или иное социальное зло.

Примером может служить Минору Сибуя, поставивший фильм «Современный человек», в котором он бичует коррупцию и продажность чиновничества, разоблачает спекуляции, связанные с одним из строительств. К сожалению, Сибуя ограничивается изображением только мелких чиновников и предпринимателей, не показывая их связей с правительственными кругами и американскими оккупантами.

Режиссер Кимисабуро Иосимура в фильме «Насилие» рассказывает о девушке, которая ведет борьбу против грязных дел местных властей и полиции одного из крупных японских городов. Иосимура, по его словам, «хотел показать мощный социальный протест». Правда, этого ему не удалось добиться достаточно полно. Недостатком фильма является то, что девушка действует в одиночку.

Прогрессивными работниками кино уже создан ряд замечательных произведений, заслуженно пользующихся любовью всего японского народа. Среди них можно отметить: «Дорога насилия», «И все же мы живем», «Буря в горах Хаконэ», «Школа в горах», «Дети Хиросимы» и другие фильмы, правдиво показывающие тяжелое положение японского народа, его борьбу против реакции, за свободу и мир.

Следует особо отметить исторический фильм «Буря в горах Хаконэ», созданный по замечательному роману «Воды Хаконэ», принадлежащему перу известного японского писателя-коммуниста Тэру Такакура. Можно с полным правом сказать, что это первый японский исторический фильм, где участником событий является народ.

Действие протекает в XVII веке, в эпоху Токугава, когда Япония была совершенно изолирована от внешнего мира.

Центральной фигурой фильма является Ёэмон Томоно — талантливый строитель-самоучка. Движимый благородной идеей облегчить тяжелый труд крестьян, Томоно предлагает феодальному правительству прорыть туннель через гору Умидзири, чтобы оросить водой озера Асино поля префектуры Сидзуока. Но правительство отказывает. После долгих мытарств ему удается, наконец, добиться финансовой помощи со стороны банкиров, которые увидели в создании туннеля крупные выгоды для себя.

Воодушевленные энтузиазмом Томоно, крестьяне окружающих районов с жаром взялись за работу. Туннель рыли сразу с двух сторон, что значительно сократило сроки строительства.

Вскоре после того как работы были закончены и десятки тысяч крестьян получили воду, Томоно по приказанию властей был заключен в тюрьму, где после мучительных пыток умер.

«За плывущими облаками»

Характерен один из последних эпизодов, в котором посланный своими товарищами крестьянин, рискуя жизнью, пробирается в тюрьму, передает Томоно рисовые лепешки и говорит: «Крестьяне хотят, чтобы вы попробовали этот рис. Это первый урожай риса, который мы вырастили благодаря вам». Так авторы выразительно передают мысль о том, что народ никогда не забывает тех, кто служит ему честно, правдиво, от всего сердца.

Фильм «Буря в горах Хаконэ» открывает широкие перспективы для японского демократического кино. В то время как заокеанские империалисты стремятся заставить японцев жить и думать по-американски, «Буря в горах Хаконэ» имеет особо серьезное политическое значение, как фильм, отстаивающий национальную культуру, быт и нравы японского народа.

С успехом идут на экранах японских кинотеатров прогрессивные антивоенные фильмы. В течение нескольких недель более трети всего населения Японии просмотрело фильм «Дети Хиросимы» (автор сценария Кането Синдо, режиссер Кимисабуро Иосимура).

Картина рассказывает о молодой учительнице Такако, на время каникул отправившейся в Хиросиму, где она не была со времени войны. При посещении города Такако вспоминает об ужасном августовском дне 1945 года, когда американский самолет сбросил атомную бомбу. Такако видит разрушенное здание, на белом камне которого до сих пор еще можно различить неясные очертания — след человека, мгновенно уничтоженного взрывом... Только теперь учительница узнает, что лишь трое из питомцев ее детского сада остались в живых. Один из них работает на уборке улиц, его мать — на стройке, а отец умер от последствий атомной радиации. Вторая — девочка — была подобрана протестантскими монахинями и сейчас умирает. Третий потерял родителей и живет с братом и сестрой, ставшей инвалидом в результате взрыва.

Такако встречает нищего-слепца с лицом, покрытым ужасными рубцами. Учительница узнает в нем старого слугу своей семьи. Нищий ведет ее в квартал бедняков, где он живет в лачуге с внуком, в котором видит свое единственное утешение. Такако решает избавить малыша от этой нищеты и страданий, увезти его с собой. Но ребенок ни за что не хочет покинуть деда. Тогда старик, понимающий, что не сможет прокормить внука, решается на самоубийство. Пообедав последний раз с мальчиком, он поджигает свою лачугу и гибнет. Такако и ребенок покидают ад Хиросимы.

Казалось бы, в этом и есть развязка трагедии. Ребенку возвращено счастливое детство. Теперь зрители видят его беззаботно улыбающимся, радостным. Но благополучие это мнимое. Ведь ребенок не сознает трагедийности своей судьбы, не понимает, почему в финале картины такая тревога охватывает взрослых, когда они слышат гудение самолета...

Жизнь японского солдата, в котором армия вытравила все человеческие чувства, показывает фильм «Эвакуированная зона» (режиссер Сацуо Ямамото).

«За плывущими облаками»

Герой фильма ефрейтор Китани был вовлечен офицерами интендантства в темные дела и за расхищение казенного имущества осужден на два года тюрьмы. Вернувшись из заключения, он вторично совершает преступление, убив из мести офицера. Китани зачисляют в батальон смерти. В заключительном эпизоде показано, как отряд, состоящий из таких же несчастных, как и Китани, отправляется на передовую — «умереть за императора».

Такова страшная служба солдата японской армии...

Один из зрителей в своем отзыве о фильме «Эвакуированная зона» писал: «С огромным страданием я смотрел этот фильм, и когда я подумал, что почти все наши мужчины прошли через этот ад, у меня мучительно сдавило горло... Фильм показал мне с предельной ясностью страдания людей в императорской армии».

Совсем недавно на экранах Японии появился еще один антивоенный фильм — «За плывущими облаками», рассказывающий о студентах-добровольцах, которые под влиянием шовинистического угара, распространяемого милитаристами Японии во время второй мировой войны, пошли в отряды камикадзе — летчиков-самоубийц. Бесчеловечная тактика — атака камикадзе — была разработана в военно-воздушных силах морского флота Японии: камикадзе-смертник делает свой единственный и последний боевой вылет, ибо он обязан вместе со своим самолетом врезаться во вражеский корабль.

Сюжет фильма основан на документах и письмах, хранившихся в семьях камикадзе.

Авторами сценария являются Ясутаро Яги, Миёдзи Иэки и Кинъя Наои. Последний сам был в отряде камикадзе во время войны.

В фильме снимались известные прогрессивные актрисы Исудзу Ямада и Харуэ Тонэ и актеры Эйдзи Окада, Кодзи Цурута и другие. Их талантливая игра заставляет каждого зрителя задумываться над тем, ради чего, собственно, унесла война столько молодых жизней, во имя каких целей искалечила столько юношей шовинистическая пропаганда японских милитаристов.

Сейчас, когда реакционеры в Японии совместно с их заокеанскими хозяевами возрождают японскую армию, чтобы ввергнуть народ в новую войну, замечательные антивоенные фильмы, а также некоторые хроникальные документальные фильмы («1 мая 1952 года», «Под флагом мира и независимости», «Атомный взрыв» и другие) находят горячий отклик в сердцах всех честных японцев, в памяти которых еще так свежи ужасы прошлой войны.

— Хватит с нас Хиросимы, хватит с нас войн! — говорят простые люди Японии.

Прогрессивные японские кинематографисты все чаще и чаще обращаются к темам, связанным с жизнью народа.

Так, независимые кинотоварищества Гендай и Киндай Эйга Кёкай закончили совместную съемку кинофильма «Краболов». Сценарий написан по одноименной книге классика японской пролетарской литературы Такидзи Кобаяси, зверски замученного японской охранкой. Автор сценария—Сатору Ямамура—талантливый японский актер, директор кинотоварищества Гендай. Одновременно Ямамура и снимался в этом фильме.

В картине воспроизводятся действительные события, происходившие на одном из японских краболовных судов, которые получили печальное название «адских».

Фильм «Краболов» рисует невыносимые условия работы экипажа и жестокость ко-

рабельного начальства. Доведенные до отчаяния, рыбаки начинают забастовку. Неравная борьба кончается жестокой расправой с восставшими. В подавлении волнений участвовал эсминец японского военно-морского флота.

С ужасающей правдивостью рассказывает картина о той кровавой расправе, которую учинил японский милитаризм над забастовщиками.

Прогрессивные японские киноактеры и режиссеры ведут большую просветительную работу в многочисленных литературных кружках, активно участвуют не только искусством, но и своей общественной деятельностью в борьбе за мир. Японский народ любит и ценит их, оказывает им помощь в создании новых произведений.

Примечательны обстоятельства выпуска картины «Женщина идет по земле».

Летом прошлого года шахтеры Хоккайдо все чаще стали поговаривать о своем желании увидеть правдивый фильм из шахтерской жизни. Десятки писем стали прибывать в профсоюзы и журналы, в кинокомпании и газеты. Писали шахтеры компаний Мицубиси Бибай и Мандзи Тайхэйе, Хэйва и Юбари.

В августе 1952 года на съезде шахтеров Хоккайдо была единогласно принята резолюция о необходимости такого фильма. В сентябре между прогрессивным кинотовариществом Кинута и профсоюзом шахтеров Хоккайдо был подписан договор о совместном создании фильма.

«Опишите правдиво нашу жизнь», «поживите с нами вместе в наших общежитиях»,— так говорили рабочие-шахтеры кинематографистам.

Сценарий был написан с учетом требований рабочих.

Для съемок выбрали район Юбари, тот самый Юбари, куда для подавления забастовки в октябре 1948 года прибыл эшелон с американскими солдатами и где так называемая «бессрочная забастовка» длилась с перерывами с 1948 по 1950 год и вновь началась в октябре 1952 года.

В Юбари трудится наиболее сознательный и закаленный в боях отряд рабочих Хоккайдо. Там женщины-работницы и жены шахтеров ведут активную борьбу за свои права. В Юбари самые старые угольные копи Хоккайдо и самая жестокая эксплуатация шахтеров. Там все принадлежит компании шахтовладельцев: общежития и школы, полиция и городские власти, и даже

«За плывущими облаками»

каждый клочок зелени. Сюда-то и прибыла для киносъемок группа киноработников, в том числе известная японская прогрессивная актриса Исудзу Ямада.

С первого же дня правление угольной компании и часть профсоюзной верхушки начали чинить препятствия.

Ознакомившись со сценарием, они поставили ультиматум: изъять эпизод, в котором шахтеры водружают на крыше правления профсоюза красное знамя, присланное из Китая, изъять кадры избиения рабочих, изъять сцену обеда руководителей компании с американцами и ряд других мест; в противном случае компания отказывает постановочной группе в электрическом токе и не допустит группу для съемок в зданиях и шахтах.

Пока шли переговоры, группа начала массовые съемки в городе. Рабочие с радостью оказывали безвозмездную помощь. После тяжелого трудового дня они шли на съемки, перетаскивали все оборудование, делили пищу и кров с актерами.

Компания продолжала всячески оказывать сопротивление. Она не разрешила производить съемки в общежитиях, в здании правления. Среди служащих местной боль-

«Краболов»

ницы проводилась агитация против их участия в съемке; мотивом служило то, что в сценарии рассказывается, как медсестра стала проституткой.

Но работники кино упорно преодолевали все препятствия. Актриса, игравшая медсестру, пришла в больницу, рассказала об истинном замысле фильма и призвала персонал к сотрудничеству. На следующий день, несмотря на угрозы компании, почти все сотрудники больницы пришли на киносъемки.

Атмосфера борьбы за фильм накалялась.

Местная организация компартии обратилась к рабочим с воззванием, в котором говорилось:

«Компания не разрешает съемки в шахтах и на обогатительной фабрике. Отказывает в электрическом токе. Из-за этого съемки дальше продолжаться не могут... Профсоюзная верхушка требует изменения сценария так, как желает компания...

Этот фильм явится выдающимся произведением, на которое возлагают надежды рабочие всей Японии, все те, кто любит свою национальную культуру...

Объединимся и общими усилиями обеспечим успешную съемку фильма».

В ответ на воззвание поднялись рабочие окрестных шахт. Отряды молодых шахтеров прибывали из Мандзи, и с рудников Бибай, и с рудников Хэйва. Перед зданием правления компании устраивались демонстрации. В съемках участвовало до трехсот человек. Были созданы «отряды действия по ускорению съемок фильма».

17 октября 1952 года в тесный клуб профсоюза (компания отказала в своем зале) набилось более семисот человек. Группа показывала заснятые кадры из фильма, и хотя они еще не были озвучены, что значительно снижало эффект, все отрывки встречались бурной овацией.

В зале были не простые зрители, а те, кто принимал участие в создании этого фильма. Фильм был их детищем, и они радовались удаче.

В эти дни началась новая забастовка шахтеров.

Группа актеров уезжала на шахту Тайхэйе для продолжения съемок. На станции собрались сотни шахтеров, с которыми крепко подружились кинематографисты за время съемок.

Наступили минуты прощанья.

— Желаем успеха. Будьте твердыми до конца, — кричали рабочие.

— Спасибо за помощь, желаем вам победы в забастовке, — слышались в ответ голоса актеров.

Так в сотрудничестве с рабочими создавался замечательный фильм о японских шахтерах.

В тяжелых боях с реакцией рождается прогрессивное японское киноискусство. Еще слаба его материальная база, еще много препятствий предстоит ему преодолеть. Но уже сейчас с полным правом можно сказать, что прогрессивное кино Японии живет, его влияние на широчайшие народные массы ширится, его фильмы пользуются наибольшей популярностью у японского зрителя.

Многие лучшие, талантливейшие японские актеры и режиссеры посвятили свой талант, свое актерское искусство благородной цели служения народу. В первых рядах этих бесстрашных и благородных борцов за народное киноискусство идут такие замечательные актеры и актрисы, как Тиодзюро Каварадзаки, Канэмон Накамура, Исудзу Ямада, Хатаэ Киси, Харуэ Тонэ; такие выдающиеся режиссеры и сценаристы, как Фумио Камеи, Сацуо Ямамото, Тадаси Имаи и многие другие.

«Краболов»

За последние годы в Японии созданы независимые кинотоварищества Яги, Кинута, Дайси, Киндай Эйга Кёкай, вокруг которых группируются основные прогрессивные актерские и режиссерские силы. Неоценимую помощь оказывает им замечательный театральный коллектив «Дзенсиндза».

Под влиянием прогрессивного японского кино, под влиянием крепнущих в стране демократических сил все больше и больше актеров, режиссеров, сценаристов отказываются от прежнего курса на сотрудничество с Голливудом, на подражание реакционному американскому кино и вступают в борьбу за подлинно народное искусство. Прочно встал на эти позиции крупный режиссер Кимисабуро Иосимура. Судя по последним фильмам («Современный человек», «Утренняя рябь», «Мать», «Молния», «Кармен очищается»), значительно изменились взгляды у режиссеров и сценаристов студии «Офунэ»: Минору Сибуя, Хэйносукэ Госе, Микио Нарусэ, Кэйсукэ Киносита.

Сила и жизненность прогрессивного японского кино в том, что оно взяло в свои руки и высоко подняло знамя национальной культуры, поставило своей благородной целью борьбу за мир, за независимость своего народа. Неодолимость этого движения в том, что его поддерживают могучие плечи народа. И никакими указами, никакими ограничениями и запретами не удастся остановить развитие молодого прогрессивного народного киноискусства Японии.

«Краболов»

В. КОЛОДЯЖНАЯ

КИНОКОМЕДИЯ В КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАНАХ

После второй мировой войны Голливуд начал откровеннее, чем когда бы то ни было, проповедовать реакционные идеи. Выпуск кинокомедий прогрессивного направления, которые изредка появлялись на свет в тридцатые годы и в период второй мировой войны, совершенно прекратился, а на прокат этих старых комедий был наложен запрет.

Призванная, как и вся прочая голливудская продукция, разжигать самые низменные инстинкты, развращать и отуплять зрителя, американская кинокомедия не может осмеивать уродливые социальные явления, критиковать общественные пороки и недостатки, воспитывать в зрителе благородные человеческие чувства. Она изображает человека вне системы общественных отношений и чаще всего как механизм, вещь; изображает преступника потешным персонажем, а убийство — забавным случаем.

Совершенствуются и получают самое широкое распространение «комедия ужасов» и «комедия затрещин и палки» («слапстик»). Эта последняя строится на несоответствии между поступками ее героя и поведением в быту любого нормального человека. Герой такой комедии делает все «наоборот». Он садится мимо стула и падает; желая обратить на себя внимание незнакомого человека, дает ему пинок в зад; пирожное для него — орудие в драке, которое он швыряет в лицо своему врагу.

Неожиданность, нелепость, противоречие со здравым смыслом — таков девиз этих комедий. Человеку, изображенному в них, чужды любовь и дружба, он не знает ни забот, ни горя, ни радости. Это бессмысленное существо, стоящее на крайне низкой ступени развития.

Актер «слапстика» должен уметь падать, бить и получать удары, петь и исполнять пародийные танцы и т. п. От него совершенно не требуется умения показывать человеческие переживания.

Эта комедия формировалась под влиянием американских цирковых и мюзик-холльных представлений. Она значительно грубее и реакционнее европейской, на которую смягчающее влияние оказывали старые театральные традиции смешного.

Отцом «комедии затрещин и палки» принято считать режиссера Мак-Сеннетта, начавшего работать в кино еще в 1908 году.

У Мак-Сеннетта каждый актер имел свою маску, выбор которой определялся преимущественно его внешними особенностями, часто физическими недостатками. Косой играл влюбленного героя, толстяк — деятельного и энергичного человека, высокая и толстая немолодая женщина — юную простушку и т. д.

Фильмы были наполнены невероятными событиями. Молодые красавицы влюблялись в толстого, безобразного пожилого человека и преследовали его своими домогательствами; из маленького автомобиля выходило сто человек, и он разваливался и т. д.

Характерно, что Чаплин, который начал свою работу в кино у Мак-Сеннетта, не мог примириться с тем, что лишен возможности показывать человеческие чувства и переживания. При первом удобном случае Чаплин покинул эту студию.

С тех пор техника оглупления зрителя намного усложнилась, герой стал страшнее и бессмысленнее. Из американского мюзик-холла, отличающегося своей пустотой и пошлостью, в кино идут и отдельные актеры

и целые ансамбли. Из эстрады пришли, например, музыкальные комики — трио братьев Маркс. В фильмах с их участием сплошные «экстравагантные» номера. Здесь можно увидеть, как играют на рояле, который разваливается на части, и клавиши взлетают вверх, как герой украшает свою прическу живым щенком или доит перчатку, точно коровье вымя, и т. д.

Двое комиков Абботт и Костелло, которые пришли в 1940 году в кино из эстрадного театра, были спустя два года объявлены самыми «доходными» и популярными актерами США — «королями экрана». Обряд коронования был совершен мэром Нью-Йорка. Оба актера снимаются в особого рода пародиях на детективы и экзотические фильмы из жизни обитателей тихоокеанских островов и т. п. В этих «пародиях» нет даже намека на осмеяние стандартов, характеризующих «осмеянные» жанры, зато есть множество отдельных комических номеров.

Зачастую в комедиях затрагиваются важные современные темы, но делается это своеобразно. Так, существуют фильмы, герои которых совершают обычные для них нелепости, но действуют во время новой (будущей) войны, атомной атаки и т. д.

Все же некоторые теоретики объявляли «слапстик» вечным, «внеклассовым» искусством: он-де вызывает смех чисто физиологического порядка и поэтому рекомендуется массовому зрителю, ибо помогает рассмеяться, забыть о трудностях жизни.

Однако дело заключается не только в этом. Изображая тупость, бессердечие и грубость, комедия не разоблачает пороков, не осуждает их, а следовательно, по существу, выполняет ту же «воспитательную» роль, что и гангстерские фильмы.

В особую моду в послевоенный период вошел жанр комедии ужасов. Такая комедия наполнена убийствами, удушениями, стрельбой, всякими привидениями, выходцами с того света. Смертельный страх перед будущим, пронизывающий всю человеконенавистническую идеологию империалистов, нашел здесь чрезвычайно выпуклое отражение. Политическая задача комедии ужасов заключается в том, чтобы запугать массы, убедить их, что уничтожение человека человеком — пустяковое развеселое занятие, и тем самым привести к мысли о неизбежности войн.

«Жизнь человеческая — ничто!» — таков девиз этих комедий, подготавливающих бессловесных исполнителей приказов милитаристов, профессиональных убийц.

Комедия ужасов строится в основном на том, что герой ведет себя не так, как должен вести себя обычный убийца. Обстоятельства, при которых показаны эти «комические» несоответствия, характеризуют различные случаи гибели людей.

Добрые старые дамы отравляют людей мышьяком, всыпанным в вино, но делают это, оказывается, из «гуманных» побуждений, желая помочь тем, кому не повезло в жизни, поскорее переселиться в «лучший мир» («Мышьяк и старое вино»).

Если в комедии ужасов показаны гардеробы, то в них висят трупы; человек, прячущийся за портьерой, оказывается прислоненным к стенке покойником; когда человек открывает дверь, на него валится мертвое тело, и т. д.

Комедия ужасов так же, как и «слапстик», начала складываться уже в ранний период истории американского кино, но окончательно оформилась только в последние полтора десятка лет. Современная комедия ужасов значительно реакционнее своих предшественниц, хотя корни у них одни.

Так, в известной старой комедии этого рода «Наконец в безопасности» (1923 г.) с популярным комическим актером Гарольдом Ллойдом в главной роли нет ни гангстеров, ни призраков и ни одного трупа. В основу ее положено действительное происшествие, характерное для американских нравов, очевидцем которого был сам Гарольд Ллойд. Однажды, проходя по улице, он увидел, как безработный акробат, согласившийся обеспечить сенсационную рекламу многоэтажному универмагу, полз по фасаду вверх. Не добравшись до крыши, он сорвался, упал на мостовую и разбился. Это трагическое событие показалось голливудским мастерам превосходным поводом для развеселой комедии.

Гарольд Ллойд исполняет роль трусливого и неловкого продавца тканей, который ползет по стене многоэтажного магазина, заменяя подрядившегося на выполнение этого рекламного трюка своего друга акробата. Дело в том, что акробату мешает оскорбленный им полисмен. Бегая по лестницам и коридорам, акробат все время обещает ползущему по стене другу сменить его на следующем этаже, но преследования полисмена заставляют акробата всякий раз нарушать свое обещание. Постепенно про-

давец добирается до крыши, попадает в объятия своей невесты и получает от владельца магазина крупную награду.

Комедия наполнена нелепыми происшествиями, нелепо и все поведение героя. Цепляясь за выступ фасада, он висел буквально над бездной, но при этом забавно тряс ногой, чтобы освободиться от мышки, которая залезла к нему в штанину. Увидев через окно съемки гангстерского фильма, он принимал инсценировку за подлинное ограбление и в страхе поспешно уползал выше и т. д.

Публика, смеясь, ежесекундно испытывала ужас, чувствуя, что герой может сорваться и погибнуть. Эта острая «приправа» и была новым элементом комедии.

Но этой комедии все же далеко до современных. «Техника ужаса» стала изощреннее. Самые страшные стороны американской действительности теперь показываются, как «забавные». Вместо ситуации, угрожающей смертью одному человеку, изображается смерть многих. Их трупы — это просто предметы, некстати попадающиеся на дороге тех, которые через минуту тоже станут трупами. Человек превращается в вещь, не имеющую никакой ценности...

Комедия ужасов и «слапстик» — типично американские виды комедии. Они существуют как подражание и в других капиталистических странах, но прививаются, надо сказать, туго.

* * *

Изредка в США появляются также комедии, трактующие острые социальные проблемы. Герои таких произведений имеют определенное социальное лицо—это по преимуществу капиталисты и безработные. Однако реальная жизнь совершенно искажена, все поставлено с ног на голову. Продажные дельцы представлены в качестве милейших парней, фашистствующие молодчики выглядят задорными, но невинными весельчаками, а безработные — счастливыми лодырями.

Примером комедии, где в беззаботно-водевильном тоне говорится о разложении буржуазного общества, может служить кинокартина «Рожденная вчера». В ней говорится о мошенничествах вашингтонских бизнесменов, как об интересном, но совершенно безобидном времяпрепровождении. В обстановке любовных увлечений, под звуки эстрадных песенок они занимаются «веселыми проделками»: шантажом, спекуляцией, подделкой документов и прочим. Всем живется хорошо, все добиваются успеха, а борьба героев между собой оканчивается для всех совершенно благополучно.

Значительное место в современных американских комедиях занимает пропаганда расовой дискриминации, «доказательство» того, что негр — это полуживотное-получеловек, ирландец — легкомысленный и вздорный субъект, поляки и румыны — диковатые чудаки и т. д. Правда, и на долю «чистокровного» американца, если только он не принадлежит к власть имущим, тоже достается немалая доля клеветы. О нищете и бедствиях народных масс рассказывается всегда в издевательски-шутливом тоне.

В одной из прославленных кинокомедий «Мой слуга Годфри» был изображен великосветский бал, на котором выдается особая премия тому, кто принесет самую бесполезную, никому не нужную вещь. Одна из героинь приносит старомодный корсет, другая, более «остроумная», приводит бедняка в лохмотьях и... получает премию. Фильм осмеивал вовсе не героиню, поставившую бедняка рядом с грудой ненужных вещей, а тех «наивных простаков», которые еще верят в какую-то ценность человека... Еще в тридцатых годах в США впервые появились комедии, в которых члены всевозможных фашистских организаций были представлены в качестве беспечных гуляк, не имеющих никакого отношения к политике. В то время вообще истинные задачи фашистских молодчиков тщательно скрывались от народа: погромы прогрессивных организаций или избиения забастовщиков изображались в газетах как веселое развлечение, беспричинное «невинное» хулиганство.

Рисуя в идиллическом свете фашистов, кинокомедии притупляли бдительность простых американцев. Например, в фильме «Битва на Бродвее» члены Американского легиона заняты лишь тем, что пытаются воспрепятствовать женитьбе пожилого миллионера на молодой певичке.

В годы второй мировой войны в США появилось множество комедий, изображающих Гитлера и фашистских заправил в виде смешных, нелепых и по существу безвредных чудаков. Так, например, в одной из нашумевших комедий военного времени «Да здравствует герой-победитель» выведен хозяин кабачка, хранивший у себя среди прочих всяких сувениров пуговицу от пальто Гитлера и кусок от штанов Роммеля. Эти

сувениры попали к нему от изобретательных американских матросов, обменивавших на виски любые ценности, как подлинные, так и мнимые. Зрителя незаметно наталкивали на мысль о том, что Гитлер и его приспешники, видимо, не такие уж плохие ребята, не хуже других знаменитостей, от которых берут точно такие же сувениры.

В годы войны ставится фильм «Дьявол и Гитлер», в котором дьявол, полный зависти к Гитлеру, пытается заставить его совершить доброе дело и поставить в самые нелепые положения.

После войны уже не подшучивают над немецкими фашистами — их совершенно открыто восхваляют. Выпускается, например, фильм «Магическое лицо», в котором доказывается, что Германия проиграла войну только потому, что подлинный Гитлер был убит и его сменило подставное лицо.

* * *

Современный американский империализм пуще всего боится осмеяния своих гнилых устоев. Поэтому все попытки прогрессивных кинематографистов использовать смех как орудие обличения наталкиваются на жестокое противодействие.

Между тем еще в тридцатые годы и в начале второй мировой войны американская кинематография создала несколько комедий, изображающих простого человека с уважением и осмеивающих отдельных представителей капиталистического общества.

Так, например, в этот период появились комедии режиссера Ф. Капра «Мистер Дидс выходит в люди», «Сенатор» и другие, в которых говорилось о коррупции среди сенаторов, о лживости, продажности репортеров и подлости бизнесменов. Правда, к концу фильма продажные сенаторы раскаивались, репортеры становились благородными, а грязные дельцы терпели неудачи. Но эти фильмы заставляли зрителя думать, в них можно было найти до какой-то степени правдивое отражение некоторых сторон действительности — поэтому-то сегодня в США они запрещены.

Картины, поставленные Чаплином, не демонстрируются, а самого Чаплина грозят задержать при возвращении в США для выяснения его «подрывной деятельности».

Чаплин занимает особое место в американской кинематографии. Он создал неповторимый образ благородного маленького человека и показал его тяжкую жизнь в капиталистическом обществе. Правда, герой Чаплина не способен к борьбе, но он честен, добр, всегда готов помочь слабейшему. Лучшие фильмы Чаплина осуждают пороки американского образа жизни. Он осмеял болтовню о процветании, которая ведется в то время, когда народ бедствует (вспомним бездомного бродяжку, который примостился на коленях статуи нового памятника процветанию в «Огнях большого города»); показал, как напряженная работа на конвейере сводит с ума рабочих; изобразил домик из гнилых досок и выброшенных на свалку вещей, в котором ютится безработный («Новые времена»).

В 1940 году Чаплин поставил антифашистскую комедию «Диктатор». Чаплин играл в ней роль еврея-парикмахера, которого принимают за Гитлера. Чаплин не дал глубокого сатирического разоблачения фашистской идеологии, но в его картине было много эпизодов, сделанных с большой политической остротой.

В финале фильма герой говорит, что пока живут люди, свобода не может погибнуть; сила создавать счастье заключена в самом народе. И он выражает надежду на то, что после поражения фашизма наступит новая эра, когда у людей будет больше счастья...

В своем последнем фильме «В огнях рампы» Чаплин изображает старого актера, которому уже не дают ролей в кино. С горя он запивает. Так же, как в ряде предыдущих картин, герой встречает беспомощную девушку и становится ее покровителем. Это молодая актриса, которая хочет покончить с собой, так как из-за болезни не может играть. Она помогает своему другу вернуться на сцену. Он выступает на концерте в комических сценках и имеет большой успех. Действие фильма происходит в Лондоне до первой мировой войны (в годы, когда сам Чаплин еще работал в английском эстрадном театре).

Фильм «В огнях рампы» далек от жгучих проблем современности, но он гуманистичен и, видимо, поэтому вызвал такой гнев американских реакционеров, которые не могут простить Чаплину ни его картин, ни его антифашистских взглядов. Они хотят запретить не только в США, но и в подвластных им странах все прогрессивные литературные произведения, прогрессивные кинофильмы, спектакли и радиопередачи.

Но, несмотря на противодействие империалистической реакции, демократическое искусство растет и крепнет. В послевоенный период во Франции и Италии появился це-

лый ряд прогрессивных картин, в том числе комедий.

Чрезвычайно интересен французский фильм «Скандал в Клошмерле» режиссера Пьера Шеналя, осмеивающий разлагающееся буржуазное общество — знать, духовенство, чиновников и торговцев.

Авторы картины острыми сатирическими приемами раскрывают тупость, невежество, эгоизм, развращенность героев, рисуют порядки капиталистического государства и деятельность буржуазных партий — консервативной и либеральной.

В качестве символа достижений либеральной партии, которая ратует за «прогресс» и за «интересы народа», показана постройка общественной уборной.

Консерваторы, заботясь о «добродетели», требуют уничтожения уборной.

Борьба партий приводит к вмешательству правительства. В город вводятся войска. В результате дамы из Клошмерле приобретают новых поклонников, мэр города становится сенатором, а местный вождь либералов получает в награду орден...

Этот остроумный фильм правдиво обрисовал буржуазные партии, которые демагогической шумихой лицемерно пытаются прикрыть свою антинародную сущность, свою продажность и моральное разложение.

Французское кино имеет интересный опыт создания политических кинокомедий, осмеивающих махинации политиканов, мошенничество крупных дельцов, буржуазный парламентаризм и фашистскую диктатуру. Достаточно вспомнить хотя бы фильм «Последний миллиардер» режиссера Ренэ Клера. Поставленный через год после фашистского переворота в Германии, он осмеивал гитлеровскую диктатуру, военизацию страны, террор, показывал буржуазных парламентариев, покорно выполняющих волю диктатора.

В фильме указывалось на то, что переворот был совершен на деньги американских монополистов.

В ряде комических эпизодов показан безумный страх фашистских главарей перед народом. Диктатор велит, например, убрать отовсюду стулья, так как они могут стать «оружием» в руках недовольных.

Членам государственного совета на заседаниях приказано молчать — говорить может только один диктатор. Выслушав указ, один из членов совета по привычке восклицает: «Правильно!» — и его уводят в тюрьму за нарушение указа...

Правда, многое в фильме было раскрыто неглубоко, о страшных событиях иной раз повествовалось не в сатирическом, а в беззаботно-водевильном тоне. Ужасы фашистской диктатуры «объяснялись» тем, что диктатор сошел с ума. В картине не были изображены силы, которые могли бы бороться с фашизмом. Народ был обрисован как шумная и буйная, но ничего не понимающая толпа.

Несмотря на эти недостатки, фильм имел большое значение в борьбе прогрессивных сил с фашизмом.

За последние годы все более увеличивается выпуск прогрессивных комедий. Недавно во Франции вышли: «Красная таверна» — сатирическое изображение алчной и преступной буржуазии; «Топаз» — разоблачение мошенничества капиталистов; «Террор в Оклахоме» и другие фильмы — пародии на пошлую голливудскую продукцию.

Значительное внимание уделяют комедиям прогрессивные итальянские кинематографисты. Интересен один из последних фильмов — «Жандармы и воры», рассказывающий о том, как безработный, доведенный нищетой до отчаяния, похищает кошелек у американца, который жалуется прямо министру. Излагая перипетии поимки вора, фильм ярко рассказывает о жизни бедняков; его юмор глубоко гуманистичен.

* * *

Успехи прогрессивной кинематографии убеждают в том, что никакими усилиями империалисты не могут задушить те силы, которые выражают интересы народа. Все больше и больше появляется кинокомедий, разоблачающих эксплуататорское общество и пробуждающих самосознание широких масс.

КИНОФЕСТИВАЛЬ В ЛОКАРНО

С 2 по 14 июля этого года в Локарно (Швейцария) состоялся VII Международный кинофестиваль. Организаторы приняли все меры к тому, чтобы провести его более широко, чем в предыдущие годы. Примерно вдвое были увеличены ассигнования средств от кантона и города, выстроен специальный кинотеатр на семьсот мест («Курзааль»), развернута предварительная реклама и приглашено большое количество гостей и журналистов из разных стран.

Особый интерес вызвало сообщение о том, что на фестивале будет представлена кинематография Советского Союза, а также Чехословакии и Венгрии. Советская кинематография выступила с фильмами «Композитор Глинка» и «Во льдах океана». Кроме того, документальная кинокартина «Советский Узбекистан» вошла в программу международного обозрения туристических фильмов, проходившего в рамках фестиваля.

Все советские фильмы демонстрировались в новом кинотеатре, им были отведены вечерние часы — лучшее время для показа.

В день открытия фестиваля над центральным входом кинотеатра были вывешены государственные флаги СССР.

Показ первого советского фильма «Во льдах океана» собрал много публики, журналистов и гостей. За 15—20 минут до начала зал был заполнен. Демонстрация фильма прошла с большим успехом. Зрители неоднократно аплодировали, а по окончании просмотра устроили овацию.

Об этом успехе на следующий день сообщали все местные газеты. Радиостанция в специальной передаче отметила, что показ советского фильма был самым ярким и значительным событием этого дня фестиваля. Все газеты Швейцарии высоко оценили это произведение советского киноискусства, особо указав на блестящую режиссерскую и операторскую работу. Газета «Либера стампа» писала, например, что «Во льдах океана» является «картиной природы редкой красоты» и высказала пожелание, чтобы этот фильм «показывался повсюду в стране и особенно в школах».

Повышенный интерес проявили публика и гости фестиваля к демонстрации фильма «Композитор Глинка».

За полчаса до начала его просмотра дирекции кинотеатра пришлось прекратить доступ публики: зрительный зал оказался переполненным. Собравшимся перед кинотеатром было объявлено, что через 30—40 минут будет начата повторная демонстрация фильма в другом кинотеатре города. Через 15—20 минут зал второго кинотеатра также был заполнен.

Уже в самом начале просмотра раздались возгласы восхищения. В дальнейшем многие эпизоды вызывали аплодисменты зрителей, особенно сцены наводнения, танцев на ярмарке, оперных представлений. В заключение зрители устроили бурную овацию в честь прекрасного произведения советского киноискусства.

Газеты, сообщая об успехе «Композитора Глинки», отмечали превосходную технику цветной съемки, большое эмоциональное воздействие фильма, режиссерское мастерство Г. Александрова, отличную игру актеров Б. Смирнова, Л. Дурасова, Л. Орловой. По мнению газет «Либера стампа» и «Леко ди Локарно», «Композитор Глинка» является лучшим фильмом из показанных на фестивале, а орган социалистической партии «Джорнале эль пополо» назвала его «одним из самых прекрасных фильмов, показанных до сих пор на экранах Европы».

Хотя традициями локарнских фестивалей не предусматривается присуждение каких-либо премий или вынесение решений по показанным фильмам, за день до окончания просмотров оргкомитет собрал иностранных журналистов, попросив их отметить лучшие фильмы.

Решение представителей иностранной кинокритики, распространявшееся на официальном бланке фестиваля среди присутствовавших гостей, первым отмечает «Композитора Глинку».

Знаменательно, что швейцарские кинокритики также вынесли решение, распространявшееся ими неофициально, помимо оргкомитета. В этом решении советские фильмы вообще не рассматривались. Однако большинство швейцарских газет даже не сочло нужным упоминать об этом постыдном документе. А кинокритики кантона, в котором проходил фестиваль, постановили отвергнуть заявление своих швейцарских коллег, присоединиться к решению оргкомитета и поддержать резолюцию иностранных кинокритиков в отношении «Композитора Глинки».

Ряд римских и парижских газет отметил успех этого фильма, также считая его одним из лучших, показанных на фестивале.

Фильм «Советский Узбекистан» демонстрировался как заключительный в программе Международного обозрения туристических фильмов и был тепло встречен публикой.

Следует отметить также, что, по заявлению президента оргкомитета фестиваля, им были получены многочисленные просьбы гостей и публики о повторном показе советских фильмов.

На фестивале в Локарно был проведен вечер памяти советского кинорежиссера В. И. Пудовкина.

ФЕСТИВАЛЬ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ ФИЛЬМОВ

С 15 июля по 3 августа в ознаменование Всесоюзного дня железнодорожника на сети железных дорог страны проводился фестиваль технических фильмов.

Использование кино как средства массовой производственно-технической пропаганды прочно вошло в практику работы Домов техники, технических кабинетов и учебных заведений железнодорожного транспорта.

Фонд железнодорожных технических фильмов насчитывает до ста шестидесяти названий. В последнее время он пополнился рядом новых кинокартин. Во время фестиваля фильмы были показаны на крупных узловых и промежуточных станциях, околодках пути и связи, предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях транспорта, Домах культуры, вагонах технической пропаганды, на станциях и депо московского метрополитена, в парках культуры и отдыха и садах столицы.

Некоторые программы киносеансов предусматривали специализированную аудиторию: паровозников, движенцев, путейцев, вагонников.

Перед началом кинофестиваля на каждом предприятии и в учреждении выступали руководящие работники дорог и отделений.

С большим успехом прошел недавно выпущенный киноочерк «Магистраль Кизел—Пермь» производства Свердловской киностудии научно-популярных фильмов.

Показу новейшей железнодорожной техники посвящены последние выпуски киносборника «На стальных магистралях СССР» производства Московской киностудии научно-популярных фильмов, а также фильм «Советские автостопы» производства Киевской киностудии учебных фильмов.

Важной и ответственной теме бдительности машинистов посвящен фильм-плакат «Машинисты, внимание!» производства Рижской киностудии художественных и хроникальных фильмов.

Фильмы, показанные на фестивале, отражают борьбу за решение задач, поставленных перед железнодорожным транспортом в постановлениях XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза, пропагандируют освоение новой техники, передовой производственной технологии, опыт работы новаторов транспорта.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ
Оформление художника М. М. Милославского
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33

А05426. Сдано в производство 25/VII 1953 г. Подписано к печати 3/IX 1953 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 10,92. Тираж 11 050 экз. Зак. 1492.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.